

Ensaaios sobre
arte e estética

João Werner



João Werner

ENSAIOS SOBRE ARTE E ESTÉTICA

1ª edição

Londrina
Canvas Design
2012

© por João Werner

João Werner detém os direitos autorais exclusivos pelos textos publicados neste livro.

contato: werner.joao@gmail.com

ISBN 978-85-62680-02-1



9 788562 680021

Canvas
Design

O emocional na arte

Poucos negam a relação entre arte e emoção.

Curiosamente, de todas as maneiras de entender a arte, associá-la à emoção como uma sua expressão é a mais difundida e, talvez, por isso mesmo, a principal maneira do senso comum entender a arte.

Essa relação, entretanto, não é tão evidente.

Sendo duas ideias de significado aberto, arte e emoção tendem a se encontrar como se encontram dois grupos de pombos em voo: num momento, completamente misturados uns aos outros, em aparente unidade, mas, noutro segundo, novamente separando-se em grupos distintos.

A indeterminação do grupo de pombos em voo é, também, uma boa metáfora para a ideia que se fez da emoção no transcorrer da história. "Vãs opiniões" e "pensamentos confusos" eram epítetos com os quais se buscava definir a emoção, opondo-a à esfera polida da argumentação racionalista.

Como dois espelhos embaçados, lançou-se, pelo racionalismo, a arte e a emoção a um mesmo destino, a uma convivência em uma mesma obscura e inócua vaguedade.

Background

Contrariamente, entretanto, no século passado, a força propulsora da emoção na ação dos homens fez-se perceber em sua máxima intensidade, de forma negativa e dramática.

Como não esperavam aqueles que viam na redenção da razão iluminista um antídoto e refreamento aos impulsos destrutivos, a humanidade entregou-se a duas guerras, movida por intensos conflitos de emoções, insensível a qualquer argumentação.

Neste mesmo século, menos letal, mas não menos ativo, é o eficiente controle social dos que mobilizam o consumo, os quais, intentando originar necessidades, apelam e ampliam o valor da ideia da emoção associada ao desejo. Algo exemplificado pelas inúmeras solicitações publicitárias da "emoção para valer", "pura emoção", etc.

Mais do que qualquer outro, o valor das trocas emotivas tornou-se preponderante, moldando e sendo moldado no âmbito das expectativas de consumo.

Afirmar contemporaneamente a emoção é, portanto, invocar uma força poderosa no senso comum, é obter trânsito entre a maioria das opiniões, moeda para todo o câmbio.

Paradigmas culturais

Pense-se em Van Gogh. Sua vida trágica, seu destino combustível, rapidamente consumido pela solidão e incompreensão em sua existência.

Pense-se em Rembrandt. Em Munch. Em Grünewald. Em Goya. Na “Pietà Rondanini”, em “Guernica”. São estigmas. Há, inseparável deles, como de muitos alguns outros na história da arte, uma certa comoção, uma certa reverência, uma aproximação lenta e constricta como a que acontece no achego ao mito, no achego ao transcendente.

Nós os preservamos cuidadosamente e uma qualidade que deles queremos garantir pela preservação parece estar diretamente associada à emoção. Algo de emotivamente entintado soma-se ao seu valor artístico, quando não, para muitos, essa emoção torna-se seu principal ou, até mesmo, único valor.

Neste sentido, estes artistas tornam-se emblemáticos de uma determinada visão-de-mundo, isto é, associamos-lhes a intenção emotiva de nossa cultura. Na busca por encontrar sustentáculos para as nossas próprias interações emocionais, essas obras e artistas tornam-se paradigmas dessas relações.

Parte II

A opinião de que a arte é manifestação da emoção humana floresce no senso comum. Esse privilégio deu-se não porque tenha a arte obtido um aumento de crédito junto à grande coletividade mas, sim, porque a emoção tornou-se o filtro com que a cultura de massa olha para si e para seus produtos.

Embora o conceito da emoção faça parte do nosso *background* cultural, há uma grande contradição nessa ideia da relação entre arte e emoção, tomada pela ótica do senso comum. Contradição que se torna mais evidente quando se compara esta relação com as múltiplas outras aplicações do epíteto “emocional”, especialmente no que tange a seu emprego para a estimulação do consumo.

A emoção sugerida e veiculada junto ao consumo dirige-se para a esfera da satisfação pessoal, à promessa de prazer que, segundo a publicidade, acompanharia a posse. Pode-se falar que, para o consumo, há uma ampliação do âmbito da expectativa em relação ao âmbito da experiência possível. Na publicidade, espera-se algo sempre além daquilo que se possui, ou do que se pode possuir.

Revertem-se os polos. A experiência possível para cada indivíduo fica dependente das expectativas criadas pela indústria. Isto prova-se pois, se se estabilizasse um âmbito experiencial qualquer, reduzir-se-iam as expectativas, reduzindo-se também a demanda pelo consumo.

A emoção, contemporaneamente, está associada ao novo, à moda. O novo, filho da indústria, reveste-se da estética para agradar, para tornar-se objeto de desejo. Superficialmente admirável, o novo cria a esfera da experiência que sempre está mais além.

O choque perceptivo que, em princípio do século, era o mote estético das vanguardas artísticas, foi absorvido pela indústria do novo e, desde então, tem sido tão conjugado pela publicidade que chega, hoje, quase à anestesia. A emoção ofertada pela publicidade é imediata, passageira porque necessita ser descartável, intensa porque competitiva.

Se apreender a arte é obter dela um lampejo emocional, de acordo com a visão do senso comum, como compatibilizar Rembrandt com refrigerante, Grünewald com o último tipo de automóvel?

Ver a arte como manifestação das emoções é lançar-se a grandes contradições.

Se podemos afirmar que há progresso na história da técnica, que há desenvolvimento nas teorias da ciência, que há uma história da moda etc., o mesmo não se dá com a emoção na arte.

Contrariamente, a relação entre arte e emoção não se insere numa linha contínua de superação de estágios anteriores. Em outras palavras, o valor emocional de uma obra de arte recente não é maior ou menor do que o valor emocional de uma obra antiga, apenas por aquela ser mais atual. Obras de arte, sejam elas novas ou antigas, são igualmente admiráveis do ponto de vista emocional, independentemente de sua maior ou menor novidade.

De outra forma, a obra de arte não se insere num horizonte de expectativas como a moda, mas num plano contíguo de experiência. Contrariamente à moda que transforma o âmbito da experiência num âmbito de expectativas, a arte faz, com novas expectativas um campo de experiência possível: transforma o meramente possível em realidade visual, ao alcance da apreensão.

A base emocional que é compartilhada por arte e moda no senso comum não é unívoca. Cada uma intenciona apreensões sensíveis completamente contraditórias, levando consigo, para campos opostos, as possíveis emoções a elas associadas.

Um trato mais sério com a arte supõe, por tudo isso, um cuidado crítico ao ver na arte uma mera manifestação de emoções. Negligenciar este ponto é confundir, como faz o senso comum, arte com moda, Van Gogh com dentifrício, emoção e verdade com “emoção pra valer”.

Abandonando o filtro redutor do consumo, que busca sempre aplinar e homogeneizar para ampliar a abrangência, é possível redimensionar verticalmente a intersecção da arte com a emoção.

Inaceitável é, para a moda, por exemplo, a densidade e o comprometimento emocional do artista com sua obra. Contrariamente ao usual no universo do consumo, a relação do artista com sua obra é uma via de mão única, sem retorno. Fazer arte, como mostra a biografia de grandes artistas, é lançar-se a um precipício, sem garantias de sucesso, como fizeram Rembrandt e Van Gogh. Esta atitude radical e temerária é pouco louvável do ponto de vista do mercado.

Se nós pretendemos abordar a arte pela via do emocional, é preciso considerar a incompatibilidade comercial de que se revestiram as vidas de inúmeros artistas, ditadas pela via do emocional. É preciso considerar o trágico suicídio de Van Gogh; o banimento de Goya ao final da vida; a solidão, a contrariedade de tantos outros.

O emocional na arte é, frequentemente, de um gosto amargo, quase intragável.

Parte III

Diminuída a luz fria de néon lançada pela indústria de consumo, pretensiosamente focada sobre os bens culturais, é possível aproximar-se mais da relação entre a emoção e a arte, e ver, entre ambas, algumas possíveis coincidências, algumas inevitáveis contradições.

Contrariamente ao aceita-tudo corriqueiro, perguntar-se onde está a emoção na arte conduz a inúmeros enigmas interessantes. Como um corisco, a pergunta imanta todo o espectro de análises da obra de arte, numa fulgurante constelação sincrônica.

Certamente, a questão extrapola o mero âmbito estético e, se tem guarida como objeto da Filosofia da Arte, certamente também o tem na História da Arte.

Se há dúvida de como a emoção pode ser representada pela técnica artística, pela cor ou pela composição, também há dúvida se ela melhor se expressa através de estilos naturalista ou abstrato.

Como as ninfeias de Monet, a emoção deita raízes sobre a conceituação fluida da arte.

Há uma história de valorização da emoção pela cultura, e ela está diretamente vinculada à assunção do indivíduo como um valor social.

Por exemplo, à anônima grandiosidade dos mestres-construtores medievais no início da modernidade, impôs-se a passional originalidade de um Michelangelo, o brilhantismo da personalidade de um Da Vinci. É no forjar do Renascimento que conceitos como “gênio” são evidentes, facilmente aplicáveis a pessoas.

Sob esta ótica, na história da arte refletiu-se a história da valorização da subjetividade. A objetivação da emoção no sujeito acabou, afinal, por encontrar, na arte, a sua guarida, a sua contrapartida cultural.

Quando no Romantismo, por exemplo, os artistas vão revoltar-se contra o

domínio instaurador da razão iluminista, é na arte que cerrarão fileiras os que buscam um outro-da-razão. É na arte, enquanto a viam como expressão daquilo que no sujeito não é razão, que os românticos verão a religação da sociedade em crise.

É sob esse prisma que irão se colocar inúmeros artistas, senão apenas pela qualidade de sua obra, senão porque se identificaram com esse diapasão cultural através da história. Artistas que se tornaram paradigmáticos porque assumiram, vitalmente, a escritura simbólica de uma história da subjetividade.

Parte IV

O emocional envolvido na criação da obra de arte corresponde, modernamente, à própria objetivação da subjetividade. A história da arte como história biográfica de artistas é a materialização do princípio da subjetividade desenvolvida pela cultura nestes últimos séculos.

Entretanto, considerar o emocional do artista, enquanto ser criador, escapa ao campo estrito da estética. A profunda experiência emocional em que foram criadas muitas das grandes obras de arte, não diz respeito à sua análise do ponto de vista exclusivo de sua mera admirabilidade.

A experiência do artista, seguramente um dos pontos mais lembrados quando fazemos paralelo entre arte e emoção, é um objeto de estudo da ética, antes do que da estética. É na ética da arte que se toma por objeto de estudo qualquer ação do artista, externa àquilo que é visível em sua obra.

O que valorizamos mais em um artista do que a sua tenacidade de propósitos? Alheio a toda sorte de contrariedades, mantém-se o artista fiel à percepção original de sua obra. Dificuldades e obstáculos materiais e sociais compõem, muitas vezes, o campo experiencial de onde geraram-se obras-primas.

Existe uma ética intensa no ser artista, e ela é consequência inevitável do bem estético, daquilo que deve ser admirável. A exaltação da fidelidade do indivíduo a seus propósitos estéticos tinge emocionalmente nossas apreciações da arte.

Numa aproximação maior ao que é essencial na relação entre arte e emoção, é na obra de arte que se devem encontrar vestígios dessa relação. Isto é, são as condições materializadas nas obras que devem explicitar quaisquer qualidades emocionais.

Qualidades emocionais de forma alguma singulares, entretanto. Se na sua gênese elas foram particulares, somente porque oferecem uma apreensão universalizante é que as obras de arte atravessam séculos sendo esteticamente eficientes.

No apreender estético usual com obras individualizadas, não irá o apreciador buscar uma imagem do período histórico que a gerou mas, sim, aquilo que a obra pode oferecer-lhe aqui e agora. Qualquer que seja, a emoção materializada na obra não pode ser restrita historicamente.

Final

A correta relação de arte e emoção dá-se no âmbito da estética. E por isso, não mais emoção singularizada, isto é, emoção como se apresenta no indivíduo mas, sim, aquela que se depreende do universo aberto de possibilidades do campo estético.

O estético é uma experiência possível para quem obtém uma apreensão aberta da obra de arte. Abre-se nossa percepção da arte quando não se determina, de antemão, quaisquer expectativas, isto é, quando não se reduz a nossa expectativa a uma unívoca predeterminação.

É neste espaço indeterminado de percepção que rachaduras na parede podem transformar-se em castelos, nuvens em seres grotescos ou animais fantásticos, tal como naquela antiga técnica sugerida por Leonardo, para o desenvolvimento da imaginação em seus aprendizes.

O estético é o frescor da percepção. É a aceitação do acaso no visível e na apreensão de seu significado. Está-se o mais possível desarmado diante do fenômeno que se vê. A distinção entre o eu e o não-eu é reduzida; a figura, por exemplo, passa a ser tão importante como o fundo, sobre o qual se distingue.

Na apreensão estética, não se tem ainda a emoção, pois esta já é uma forma de reação ao fenômeno. Na estética, está-se diante de qualidades de sentimento, vagas ondas imprecisas no oceano do ser.

Esta experiência de incerteza, que a indeterminação do estético traz, pode ser tão intensa que gere pânico. É, em situações extremas, o terror diante do desconhecido, o medo de avançar em direção ao incerto.

O estético é o primeiro tatear da humanidade rumo ao sentido. Tudo o que para nós é, hoje, uma certeza existencial ou significativa foi, em algum dia ulterior, num passado recente ou remoto, uma mera possibilidade. Para Herbert Read, o estético é o tatear em busca de uma fissura de sentido no paredão de rocha do mistério do ser.

Toda descoberta, não apenas para a arte mas, também, para a ciência, foi precedida por um vaguear no campo estético. Quando o cientista precisa escolher, numa situação obscura de pesquisa, em que uma escolha razoável é impossível, entre duas hipóteses aparentemente verdadeiras, geralmente opta baseado em critérios tais como economia ou elegância, aliás, tão admirados numa teoria científica ou numa demonstração matemática quanto na arte.

É por este aspecto que a qualidade de sentimento antecede à emoção apreendida na obra de arte.

O material de que é feita a obra, características sensoriais tais como textura e volumes; certos padrões geométricos de elaboração e composição, simetrias ou paralelismos de estruturas, são algumas das sutis determinações que levam o caos da apreensão estética a delimitar certos campos possíveis de emoção.

A emoção na obra de arte é já a confirmação, no apreciador, de um sentido dentro do caos estético. A apreensão da obra de arte, indeterminada e livre como deve ser, pode dar-se sem qualquer emoção posterior definida. Por isso, diz-se que o emocional na arte é posterior, diante do real sentimento estético.

Isso se dá por quanto, embora nossas emoções variem, o mistério do ser é perene. E, se a certeza do conhecimento é instável, o discernimento estético pode lançar as balizas pelas quais se orienta a cultura na busca do sentido.

O espaço e a representação na história da arte

O mais notável a propósito das artes plásticas é o fato de serem representação. Além de serem coisas do mundo físico, isto é, de terem materialidade e, além de serem objetos da experiência de um apreciador, as obras de arte representam algo mais, algo que está para além delas próprias.

Esse algo a mais que está representado nas obras de arte é a experiência que o indivíduo (ou a coletividade) tem em sua existência. Experiência e memória de fatos externos ou internos ao ser humano, os quais moldam seus desejos e a direção de suas ações no mundo físico.

O uso da representação é tão antigo quanto o ser humano, tão antigo quanto o domínio humano da linguagem. Isto é, se o domínio de linguagem pode ser uma condição definidora da existência do ser humano, então a representação confunde-se mesmo com a origem humana. Na arte, os mais antigos registros da representação são de há quarenta mil anos, com as primeiras pinturas rupestres.

Embora a tomada de consciência da existência da representação na cultura, por si mesma, só tenha vindo à luz completamente no final do século XIX, ela sempre esteve presente, através dos períodos históricos.

Pré-história

O mundo pré-histórico teve distintas fases da experiência humana. No chamado paleolítico, a órbita sobre a qual gravitava a consciência do homem era a caça, a transitoriedade da vida nômade, a confrontação com uma natureza terrível, contra a qual a sobrevivência rarificava-se. Sobre as paredes das cavernas, a pintura representava o assombro do homem diante do mundo de sua experiência: mamutes e bisontes, cavalos e outros animais desfilam numa arte naturalista de tendência mágica e iniciatória, segundo supõem os especialistas. Através de suas representações pictóricas, o homem espera trazer para si, isto é, para o um lugar que está sob seu poder de manipulação (a parede da caverna), a inacessibilidade selvagem do mundo externo.

No período pré-histórico chamado neolítico, a revolução agrícola, então realizada, introduz novo âmbito de experiências: o homem, antes passivo diante da natureza, agora transforma-a, inverte as relações biológicas ao seu favor, planta e colhe. Os animais, que antes temia, agora domestica-os, coloca-os ao seu serviço. Percebe que pode projetar sobre a natureza, de forma ativa, suas próprias elaborações e esquemas. Percebe que sua experiência pode se projetar sobre o mundo natural. A arte do período passa a uma vivaz geometrização: as linhas em zigue-zague desenhadas sobre as cerâmicas representam, na arte, a potência que agora o homem tem de “desenhar” na natureza, de “desenhar” sobre a terra. Essa arte da geometrização representa o sentimento da potência humana diante do real, o recortar e o reordenar da natureza, as quais as novas técnicas possibilitam.

Egípcios e gregos

Os egípcios são uma civilização urbana, organizada sob um coeso sistema teocrático, onde um panteão de deuses sustenta as ações dos homens na sociedade. A representação na arte egípcia tem, por espaço de experiência humano, o espaço sacralizado. O faraó, chefe de estado, é também a representação da deidade; a vida do ser humano é voltada às relações com o além-vida. Gerações de pessoas dedicam-se a erguer pirâmides e esfinges, esculturas e relevos. Dedicam-se a aplicar, na vida terrena, o cânone transcendente do imutável, do perpétuo. Por esse prisma, a representação na arte egípcia sobrepõe-se ao real, isto é, a representação da divindade torna-se mais significativa que a experiência cotidiana: a arte egípcia é a moldagem do mundo da experiência à luz do cânone hierático de suas divindades.

Os gregos, herdeiros de tantas culturas, aperfeiçoaram timoratamente suas representações do corpo humano, desde os tempos arcaicos até o período helenístico, no intento de atingir o ideal da *mimesis*, isto é, da similaridade entre a representação e o observável. Os gregos investigam suas representações artísticas sob a luz do que observam, mas não de modo mecânico, meramente empírico, mas, sim, de modo idealizado. Copiam o belo dos belos corpos, mas reestruturando-o à perfeição matemática das belas proporções. A naturalidade visível nas suas representações escultóricas é, subliminar e surpreendentemente, estruturada segundo uma geometria estética rigorosa.

Idade Média e Renascimento

Na arte da Idade Média, genericamente, voltou-se à representação do espaço enquanto um espaço sacralizado. Das catacumbas cristãs na Roma Imperial ao esplendor de Bizâncio, dos mosteiros românicos às verticais catedrais góticas, a arte refunde antigas imagens da iconografia greco-romana, mas em novas relações. A representação da arte é, novamente, um propor, no mundo da experiência cotidiana, a transcendência de uma vida supraterrênea.

A figura humana é seguidamente abstraída, diferenciando-se lentamente do modelo anterior do naturalismo grego, não porque houvessem os artistas perdido suas habilidades técnicas, mas, porque, as novas intenções na representação da arte exigiam novas formas, menos afeitas às particularidades do individual, porém mais próximas das novas categorias espirituais. As catedrais góticas elevam-se a alturas inimagináveis ao construtor românico, pelo domínio de novas técnicas de construção. O vidro colorido, antes aplicado às paredes nos grandes mosaicos, agora torna-se a própria parede, em vitrais que modulam a luz natural, fazendo-a parte da criação gótica de um espaço de representação espiritual, luminoso e etéreo.

Na Renascença, o grande movimento cultural em direção ao indivíduo e à pesquisa do real - que originou a corrente filosófica empirista - deu um impulso extraordinário à ideia da representação em arte, inclusive aproximando as linguagens representativas umas das outras. A representação ilusionista do real leva a aprimorarem-se os antigos instrumentos ou técnicas pictóricas, por exemplo, os estudos das proporções humanas iniciados com os gregos e desenvolvidos por artistas renascentistas como Dürer, ou a invenção de novas técnicas de perspectiva linear por Uccello, etc. A representação não é passiva diante do real, como o era para os paleolíticos, nem era obediente a um cânone transcendental, como o pretendiam egípcios ou medievos (embora de formas diferentes), mas, numa atitude verdadeiramente nova, os renascentistas utilizavam-se da representação para perscrutar o real, para pesquisar a natureza. Para um gênio da Renascença como Leonardo, que não só dedicou-se ao aprimoramento das diversas representações artísticas e científicas, a arte era uma forma autêntica de conhecer o mundo.

A representação na arte nos séculos XVIII e XIX

No que chamamos "Século das Luzes", ou Iluminismo, época do surgimento da ciência da arte (a Estética, ciência das belas representações), bem como das primeiras contextualizações da história da arte como algo diverso da biografia de artistas, como era feito na Renascença, a arte, contraditoriamente, perde a significação que dispunha em séculos anteriores.

Kant, grande filósofo do século XVIII, que distinguia entre a percepção estética, origem dos juízos, e a produção da arte, conferia a esta última a função de um mero entretenimento, de uma atividade deleitosa, causadora de prazer por seu aspecto lúdico. A representação na arte, nessa concepção, seria reduzida à função de um jogo, e o seu valor seria diretamente proporcional à sua ludicidade.

No século XIX, ao contrário, a arte retorna ao centro das atenções justamente pela sua potência representacional. Vista como uma antítese às propostas racionalistas do século XVIII, os românticos elevam a representação artística a constituinte integradora de uma sociedade que, segundo supunham, derrocava-se sob o conceituário iluminista. Para estes românticos, a arte seria a representação do absoluto, expressão máxima do indivíduo, manifestação de sua potência criadora.

Revolução Industrial e contemporaneidade

Com o advento da revolução industrial, transforma-se completamente, de forma tão rápida quanto radical, o campo da experiência humana. O advento da máquina modifica os espaços vivenciais do homem. As grandes metrópoles, as multidões, as demandas de quantidade referentes à arte levam a uma crise dos sistemas de representação artísticos. A obra de arte que, pelo seu elitismo e singularidade, sempre mantivera uma etérea distância dos simples “mortais”, entra em choque com as novas exigências do imediatismo e da obsolescência, sendo equiparada a qualquer mercadoria, diante de uma sociedade ávida pelo consumo. Por outro lado, o desenvolvimento da técnica fotográfica levou a uma crise de valor representacional para a arte: é questionado o velho *status* da arte de ser a representação do real. As inúmeras inovações tecnológicas lançaram a tradicional representação artística a uma crise que atravessa por toda a modernidade até nossos dias.

Contemporaneamente, a representação na arte volta-se a antigos propósitos, mas com novas abordagens. Grupos de artistas como o *Fluxus*, retomam a velha disposição românticista de reunião entre arte e vida. *Fluxus* pretende que se dissolvam os limites entre as formas de representação da arte e as formas de representação da vida. Joseph Beuys, que foi um artista integrante do *Fluxus*, realizava o que chamou de "Esculturas Sociais", grandes *happenings*, com intenções políticas. Outras tendências artísticas contemporâneas como a *Land art* transformam porções da natureza em representação artística. Christo, artista que empacotou o *Grande Canion*, nos Estados Unidos, faz parte desta tendência.

Outra tendência contemporânea a lidar diferentemente com a questão da representação artística é o Neoexpressionismo. Negando qualquer univocidade na representação, isto é, qualquer referência para o objeto artístico exceto o Eu, nega, finalmente, a própria representação, num pretenso confronto titânico com a racionalidade envolvida na cultura em geral.

A apreciação e o objeto artístico

As teorias estéticas que habitam o ideário contemporâneo dividem-se em duas importantes vertentes: por um lado, há as estéticas que voltam-se prioritariamente para o estudo do objeto artístico e, por outro, há aquelas que privilegiam o âmbito do apreciador.

Esta divisão é muito nítida quando se mostra que, para as estéticas do objeto artístico, torna-se muito mais significativo entender por que uma obra de arte é esteticamente boa ou não, enquanto que, para as estéticas da apreciação, é mais importante descobrir quais seriam os efeitos que uma obra de arte provoca.

Estas maneiras contemporâneas de entender a estética são, de certa forma, continuações das clássicas divisões da estética na história. Como antepassados da estética do objeto teríamos, por exemplo, a visão clássica grega que buscava a melhor maneira de construir uma obra de arte utilizando-se, entre outras estratégias, da chama "seção áurea". Ou, também, quando se lê em Hegel que a obra de arte é a materialização da expressão do espírito.

Ancestrais filosóficos da estética do efeito seriam, também, os gregos, em especial a teoria de Aristóteles da *katharsis*, que via um potencial na arte para purgar seus espectadores de fortes e perturbadoras emoções. Ou, ainda, a tradicional retórica clássica, que buscava no discurso a forma dissuasiva perfeita. Mais recentemente, poderíamos nomear, também, as ideias de Schiller, quando entendia a arte como tendo um papel na educação social.

A estética da obra de arte recentemente recebeu estudos principalmente de correntes europeias, como a semiótica do filósofo francês Algirdas Greimas, ou do alemão Max Bense. Esta vertente estética, no caso do pensador alemão, tem-se voltado a entender as estruturas da obra de arte com a utilização de instrumentos de análise tomados das modernas teorias da informação. Para Greimas, por outro lado, cumpre descobrir os sistemas lógicos inerentes à articulação estrutural da obra de arte, a partir da utilização de pares de conceitos opostos para a análise.

Pensadores recentes das teorias estéticas da recepção são o alemão Hans Robert Jauss e o francês Roland Barthes. Para estes, é preciso resgatar o prazer causado pela obra de arte, que, de certa forma, havia sido negligenciado por um ascetismo moderno. Jauss divide este prazer em três instâncias: primeiro, vê como prazerosa a percepção da boa feitura da obra; em segundo lugar, vê que pode ser prazeroso o reconhecimento do objeto representado e, finalmente, pela possibilidade que tem a arte de transformar as opiniões, transformação que é a base e sustentáculo da utilização da estética pelo consumo.

A arte e o abstracionismo

A arte abstrata é responsável por grande polêmica entre artistas, críticos e historiadores. As questões de saber o que é abstracionismo, como pode ser apreendido esteticamente ou, até mesmo, se pode o abstracionismo ser artístico, tem sido o centro de inúmeros debates.

A arte abstrata pode ser pensada como um estilo, entre outros estilos diversos, dentro da história da arte. Como estilo, foi retomada a partir da modernidade, inicialmente com cubistas e futuristas, e disseminando-se, a partir de então, em diversas outras tendências artísticas, sejam elas formais (que prezam a articulação inerente à obra) ou informais (cuja intenção é a desarticulação interna da obra).

Como abstracionistas formais poderíamos apontar os movimentos artísticos do Neoplasticismo e do Construtivismo, entre outros. Como exemplos do abstracionismo informal teríamos a *Action Painting*, o Tachismo e o Neoexpressionismo.

A retomada do estilo abstrato nos primeiros anos do século XX teve uma dupla origem. Por um lado, foi fruto das novas experiências estéticas experimentadas pela modernidade econômica e social da Europa de então. Por outro lado, o estilo abstrato foi retomado porque prestava-se, como “novidade”, às intenções vanguardistas de alguns movimentos artísticos.

Neste segundo sentido, vanguardista, a arte abstrata foi retomada porque representava, para a época, um “estar à frente do tempo”. Dado que, desde antes da Renascença, nenhuma tradição artística europeia podia assumir ser a origem do abstracionismo artístico, este estilo dava a nítida impressão a todos de ser uma ruptura radical com as tradições figurativas da arte europeia.

A intenção de colocar o abstracionismo como o epicentro de um movimento social e político de ruptura, especialmente levado a cabo por abstracionistas informais, revelou-se exagerada.

Como estilo artístico, o abstracionismo é quase tão antigo no tempo como a sua antítese, o naturalismo. Se, na pré-história, toda a arte do período paleolítico foi de um naturalismo vigoroso, no neolítico, ao contrário, a linguagem artística usual era o abstracionismo. Nos desenhos rupestres neolíticos, no uso das técnicas da cestaria ou da cerâmica, está atestada uma origem para o estilo abstrato. Cai por terra a ideia de “novidade” no ressurgimento do estilo abstrato na modernidade.

Abstração e estética

Se tomarmos o estilo abstrato, entretanto, no seu aspecto especular da experiência estética da modernidade, desenvolvido principalmente pelos abstracionistas formais, e que consistia em uma resposta às novas vivências sociais da época, é possível então situar e entender não somente a arte abstrata contemporânea mas como, também, delimitar a verdadeira esfera do abstracionismo inerente à arte.

Para tanto, não podemos tomar o abstracionismo apenas enquanto um estilo artístico entre outros mas, sim, devemos verificar a sua relação com a experiência vivencial, não apenas no tempo presente mas no tempo passado também. A própria constatação de que o abstracionismo surge como estilo em diversos períodos históricos, leva-nos a supor que as suas características são muito mais gerais do que particulares, muito mais comuns a vários períodos do que restritas a este ou aquele específico.

A tese que se coloca é a de que o abstracionismo é, na verdade, uma autêntica categoria de experiência estética. O abstracionismo seria uma forma de apreensão da realidade, isto é, uma maneira que teriam os sujeitos de experimentar esteticamente o real.

Se concordarmos em que, genericamente, nosso trânsito com o real dá-se ou por uma aproximação ou por um distanciamento (não físico apenas mas, principalmente, psíquico), então podemos situar o abstracionismo como uma categoria estética. Por aproximação, entendemos toda a forma de experiência humana que se constitua pela empatia com o objeto. Por distanciamento ao contrário, entendemos toda a forma de experiência que visa a um deslocamento ou a uma transcendência dos objetos.

A categoria abstrata, em arte, seria caracterizada pela representação que não tivesse, como fundo psíquico, uma necessidade de apropriação ou de envolvimento com objetos particulares. Essa categoria abstrata buscaria, pela sua proposta de distanciamento ao real, uma universalização da linguagem artística.

Esta é uma tese que foi desenvolvida principalmente pelo historiador alemão Wilhelm Worringer, com o seu importante livro "Abstração e natureza".

É possível perceber que, mesmo ainda sem exemplos ilustrativos de obras de arte, essa categoria abstracionista seria uma descrição, particularizada na experiência estética artística, do processo abstrativo geral da cultura que, em um amplo quadro histórico, conduziu às formulações de, por exemplo, uma religião transcendental monoteísta em oposição aos mitos animistas ou, em outro exemplo, a um processo de investigação pelo pensamento em oposição às práticas mágicas anteriores etc.

Parte II

Ao chamarmos o abstracionismo de uma categoria estética, não significa que ele se identifique com a definição kantiana do *a priori* puro. O abstracionismo não é uma forma dada previamente, sobre a qual é possível meditar sem qualquer relação ao real. Depende, ao contrário, inteiramente de um contato com o mundo da experiência; forja-se, o abstracionismo, diretamente sobre a vivência humana.

Por outro lado, não há coincidência entre o abstracionismo como categoria estética e o progressivo distanciamento entre o sensível e o racional, formulado por Hegel. Primeiro porque esta categoria abstrata é uma forma dada já na apreensão do objeto, portanto não necessariamente distante do sensível. Segundo, porque o distanciamento do real na experiência faz-se não em direção a uma análise (racional) logocêntrica mas, sim, em direção à uma síntese plástica.

Camponês e marinheiro

Um exemplo desta distinção entre categorias estéticas, abstrativa e naturalista, é possível encontrar em Walter Benjamin. Quando o autor descreve, em um de seus livros, os dois tipos básicos de narrador, quais sejam, o camponês e o marinheiro, temos uma analogia com as duas categorias estéticas principais.

O camponês, cuja vida transcorreu totalmente em um mesmo local, conhece deste local toda a sua história. Viu as crianças crescerem, viu as boas e as más colheitas, viu os que se foram. Tem, com esse local, uma identidade completa. A proximidade dele com os fatos faz com que sua narração transmita suas tradições, seus costumes. A experiência deste narrador, transmitida por suas histórias, é de natureza empática, insere-se na categoria estética do naturalismo.

O marinheiro, ao contrário, tem sua vida transcorrendo em muitos locais diferentes. Sua narrativa traz aos ouvintes os fatos distantes não no tempo, como o camponês, mas, sim, distantes no espaço. Sua experiência não

é contígua, unitária, mas é a articulação de múltiplas vivências. A narração do marinheiro funda-se sobre a possibilidade de transcendência dos fatos isolados. Sua narração é um exemplo de narratividade abstrata.

Benjamim não formulou estes tipos de narradores ideais em atenção a esta definição da estética abstrativa, mas suas formulações permitem tal analogia. É, inclusive, pertinente para mostrar que a categoria abstrativa é aproximada a experiências possíveis, não distante e algo sem vida ou meramente assentado sobre racionalizações vazias.

O abstracionismo e o estilo

Ao retornarmos à questão do estilo, após esta afirmação do abstracionismo como uma categoria estética geral, é possível obter muitas luzes na análise das obras de arte. Diversamente de agrupar as obras apenas enquanto tem esta ou aquela aparência, pode-se buscar uma abordagem mais profunda, que saliente as raízes destes estilos na experiência vivencial com que foram produzidos.

É possível entender certas “anomalias” estilísticas, que ficariam não compreendidas se apelássemos para distinções superficiais. O estilo pontilhista, por exemplo, que superficialmente é figurativo, tem a abstração como sua concepção estética originária. Contrariamente, a catedral gótica, que é abstrata na aparência e na construção, exige uma aproximação estética empática. Estes exemplos mostram como as categorias podem se relacionar complexamente com os estilos.

Por outro lado, é possível compreender o verdadeiro lugar do surgimento da abstração contemporânea: ao invés de apenas um modismo, como muitas vezes tem sido encarada por artistas e críticos, a abstração vem dar resposta às novas formas de experiência trazidas pela Revolução Industrial e pela Revolução da Informação.

A estética do irregular

Há muito tempo, temos dividido, em nossos pensamentos, o mundo em dois lados. Dividimos todas as coisas, por exemplo, entre aquelas que dependem do homem para existir e as que dele são completamente independentes.

Acompanhando esta ideia, por vários séculos temos colocado de um lado a natureza e, de outro, a cultura, separando o natural do artificial, o caótico (indeterminável) do ordenado.

Esta é uma divisão preponderante dentro do pensamento ocidental. Todos aqueles que tentaram explicar o mundo, inclusive os que se dedicaram às artes, utilizaram-se desta dualidade.

Desde os tempos gregos, o belo era confinado a um dos lados desta dualidade. O belo foi associado à ordem, à harmonia, ao equilíbrio e segue, desde então, esta orientação geral na estética.

Este tipo de entendimento, levado adiante, acabou por produzir uma questão paralela, fundamental para a estética, e que praticamente não foi resolvida até a idade moderna: há ou não um belo natural? É claro, todos sabemos que a natureza não se submete à ordem com facilidade. Entretanto, raros são os que duvidam que as coisas naturais são belas. Como resolver esse impasse?

Enquanto nós pensávamos que a natureza era um relógio em funcionamento, em que as esferas celestes e os seres da terra seguiam um organizado plano divino, pleno de ordem, tudo ia bem. Quando a teoria da evolução darwiniana e a nova física das partículas mostraram que há um elemento irreduzível de indeterminação no mundo, tudo se transformou.

As novas descobertas da ciência mostravam que o caos e a possibilidade eram válidos para entender o mundo natural tanto quanto a ordem e a necessidade. Estas ideias repercutiram fortemente em toda a cultura, inclusive no campo de estética e da arte.

Para um exemplo, basta lembrar que no mesmo período em que eram

divulgadas as novas descobertas da física quântica, na arte eram propostas novas linguagens artísticas, especialmente o Cubismo.

Aquelas novas linguagens artísticas, bem como as novas ideias estéticas, buscavam adequar-se ao novo mundo que se abria.

O belo: ordem e caos

Uma das proposições da estética moderna, pensada a partir daquelas novas descobertas, é a de que pode existir uma forte atração em nós pelo que é irregular, pelo que é complexo. Percebeu-se que somos atraídos esteticamente não só pela beleza ordenada e harmônica mas, também, pelas coisas que são complexas, intrincadas e múltiplas.

Atentou-se para o fato de que há um sentimento intenso diante da diferença, do caótico, da inconstância. Deveria ser formulada uma estética que tratasse desta empatia que podemos ter para com o disforme.

Essa estética certamente não é de cunho clássico. Na verdade, ela amplia a tradicional ideia da estética como o estudo do belo ordenado. Abarca também o erótico sentimento despertado pelo que não é ordenado, o fascínio pela irregularidade.

Nesta perspectiva, a estética assume que a origem do sentido no mundo não é ordenada, determinada e imutável, mas que provém do reino do possível. Ela é essencialmente aberta à possibilidade de novas ordenações, de novos fazeres e de novos significados.

Essa origem indeterminada do sentido é tão “real” quanto a ordem que o ser humano encontra no mundo. Nós imprimimos um sentido ao mundo, dando-lhe vários significados, paralelos aos significados que possa ter em si próprio.

A natureza é a primeira fonte destes sentimentos de atração pelo complexo. O homem primitivo tinha um misto de identificação e temor pelo natural, isto é, se, por um lado, os primitivos temiam os cataclismos naturais a que estavam expostos, por outro, todos os primeiros cultos religiosos eram animistas, adorando o sol, o raio, o trovão etc. Nossos ancestrais tinham um temor

misturado à fascinação pelo poder da natureza selvagem.

O sentimento estético provocado pela complexidade natural tem uma origem anterior ao sentimento estético provocado pela ordem. Afinal, foi muito posteriormente à sua presença na terra que o homem pode admirar-se, de forma profunda, da regularidade que podia impor ao real, através do arar da terra, da domesticação de animais, da produção da cerâmica que ordenava o barro, da cestaria que ordenava o vime, da sementeira que ordenava a natureza.

Parte II

A natureza é a fonte perene dos sentimentos de atração pelo que é irregular. Desde épocas primitivas, sentimos um misto de identificação e temor pelo natural.

A natureza envolvia, alimentava e oferecia, mas, ao mesmo tempo, amedrontava com cataclismos e predação.

Suas dimensões experienciáveis transcendiam em muito a capacidade de apreensão do ser humano.

Na história do pensamento estético, tais sentimentos se refletiram na ideia estética do sublime. Este é um conceito estético que dá conta da atração exercida sobre nós por aquilo que nos transcende, pelo que extrapola em complexidade nossa percepção cotidiana.

A união empática do indivíduo com uma complexidade maior do que si, provoca neste indivíduo o temor da autodissolução. Nossa articulação psicológica, limitada por natureza ao nosso eu consciente, teme diluir-se ou desintegrar-se diante do todo maior e mais complexo da natureza.

Graus de acaso, graus de organização

Acaso e ordem, enquanto conceitos estéticos, não se anulam mutuamente, não são exclusivos. Criam dois polos de atração, diluem-se um no outro criando graus variados onde gravitam as nossas experiências do dia-a-dia.

De todas as inúmeras experiências possíveis que teríamos, nossas expectativas atuam como um "filtro seletor", reduzindo todos os acasos do dia-a-dia àquilo nosso conhecido. É uma necessidade vital nossa que haja uma regularidade nos acontecimentos, isto é, temos a necessidade de padrões de coerência existencial, e isto desde a vida biológica mais primitiva à vivência social mais sofisticada.

Toda vez que o acaso rompe o círculo fechado das nossas expectativas,

quando se intromete em nossas vidas o inesperado, quando acontece algo que não “estava nos planos”, há uma situação de temor, temos uma necessidade quase instintiva de voltar para o plano do conhecido.

Aproximar-se do acaso, reduzindo a intensidade de nossas expectativas, é uma situação angustiante, a qual contrariaria as nossas mais simples necessidades.

A atividade artística é, ao contrário, um rumar deliberado em direção ao caos.

Sentido nas possibilidades

O processo criativo é um processo de encontrar novos sentidos.

A obra de arte é a ordenação do caos através da beleza, é a mediação entre as muitas possibilidades do acaso e a ordem constitutiva da cultura.

A obra de arte realiza ambos, caos e ordem. É caos porque está sempre a suscitar novos significados em sua apreciação, e é ordem enquanto necessita de um elemento conhecido para realizar a comunicação, um elemento que permita um trânsito para com quem a admira.

Arte não é expressão de alguma individualidade, como quer o subjetivismo, nem é mero exercício técnico. Arte é criar hábitos de sonhos, hábitos de sentimento. É abrir um novo universo para a experiência, não um universo particular, mas um que possa ser vivido por quem dele se aproximar.

Socialmente, podemos manter um sem-número de outras atividades plásticas, sejam elas decorativas, terapêuticas ou apenas prazerosas mas, exigir menos da arte do que indicar novos sentidos para a existência, é perder dela o principal.

O artista retorna do caos com as mãos cheias de sentido, e é nisso que a sua obra obtém significação. Não porque exprima algumas idiossincrasias pessoais, mas porque sua ação artística dá novos sentidos ao caos aberto da experiência de todas as outras pessoas.

A relação entre arte e técnica

Na sua relação com a natureza, o ser humano tem transformado e interferido com o natural através da utilização da técnica. Todo o desenvolvimento da cultura tem-se dado pela mediação de procedimentos técnicos.

No domínio do fogo, nas primeiras sementeiras, no desenvolvimento da metalurgia, da cestaria ou da cerâmica, o conhecimento da maneira de produzir algo era passado de geração a geração, preservado como um patrimônio precioso.

Esses conhecimentos, no princípio, eram quase que confundidos com os processos e rituais que formavam a sociedade primitiva. Se a sementeira era realizada nas épocas das chuvas, a garantia da boa colheita era obtida pelo sacrifício ao deus do cereal.

Deste fundo comum de magia e tecnologia, lentamente se destacaram algumas técnicas que, ao contrário das práticas mágicas, podiam-se autocorrigir. Algumas técnicas se aperfeiçoaram, outras se mantiveram intactas, atravessando séculos sem grandes transformações.

A arte, como técnica produtora de símbolos de comunicação estética, foi considerada na fronteira entre as técnicas que se podiam aprimorar e as que, pela própria natureza, permaneciam imutáveis. Esta situação ambígua tornou-se preponderante na época moderna.

Arte, fronteira da técnica

Como uma das técnicas responsáveis pela produção da realidade humana, sociocultural, atuante entre diversos sistemas de crenças, a arte, quando tende para um essencialismo tende, simultaneamente, para desprezar a autocorreção de suas ações.

O desprezo pelo desenvolvimento técnico tinha, por exemplo, o romantismo que, tendo a arte como expressão do Absoluto, via na técnica apenas um estorvo a mais para a criatividade espontânea.

Contrariamente a esta posição, a arte, quando tende para a materialidade da vida e das relações sociais, tende a supervalorizar o emprego e o papel dos procedimentos técnicos.

Concordando com estes últimos, na verdade, a técnica com que é realizada a arte é um dos mais importantes aspectos de sua existência, tão importante que torna-se difícil, senão impossível, separar a produção artística de sua produção técnica. E, por mais que se queira ver na a arte uma possível essência "inefável", qualquer avanço das técnicas autocorretivas artísticas traz um avanço concomitante na produção estética.

Técnicas artísticas

Para termos alguns exemplos, basta nos lembrarmos do impressionante desenvolvimento dado pela fundição de ferro em substituição ao bronze na arte da escultura. A rocha dura, granítica, passou a resistir menos aos golpes do escultor provido de cinzéis de aço, permitindo, concomitantemente, uma ousadia maior na criação de esculturas.

Noutro exemplo, podemos apontar, no início do Renascimento, o desenvolvimento das tintas com solventes de emulsão oleosa, principalmente a linhaça, ao invés dos solventes de claras e gemas de ovos, como era usada na têmpera medieval. Este desenvolvimento técnico permitiu um trabalho de acabamento completamente diferenciado na pintura, possibilitando a assunção de novas e originais estética e linguagem artística.

Crítica ao Neoexpressionismo

Uma das mais disseminadas instituições culturais da modernidade é o estilo neoexpressionista de pintura. É imensa a quantidade de seus praticantes, com telas que inundam bienais e galerias pelo mundo.

Modismo nas artes plásticas atuais, sua influência é, no entanto, tão intensa quanto perniciosa. Mesmo sendo tão popular entre artistas, é responsável por grande deformação no meio cultural. Ao seu receituário pode ser imputada, por exemplo, muito da deterioração do ensino superior de arte no Brasil.

Sendo um signo ideológico, caracterizá-lo corresponde a identificar suas raízes e deficiências. Torná-lo objeto de reflexão é já caminhar para sua dissolução.

Origem e definições

O termo "expressionismo" foi generalizado modernamente pelo esteta alemão Herworth Walden e, provavelmente, é uma corruptela conceitual do termo "expressão", este com longa tradição filosófica.

Expressão é entendida como a "manifestação mediante símbolos" e foi assim definida por Leibniz. O termo, até então neutro, foi posteriormente associado à arte e, em seguida, colorido por tons emocionais. Já em Dewey assume-se a expressão como "objetivação da própria emoção".

Nesta linha de pensamento, o Expressionismo, como caracterização na arte daqueles conceitos, mostrou afinidades com a corrente filosófica idealista e é considerado como o sucessor moderno do romantismo do séc. 19.

O expressionismo pelos neoexpressionistas

No Brasil, a maior caracterização do expressionismo ocorreu na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, quando foi organizada uma grande exposição de pinturas desta tendência. Na bibliografia publicada para o evento, bem como na inúmera bibliografia internacional, é possível desenhar conceitualmente o neoexpressionismo, visto por seus próprios postulantes.

Segundo alguns destes teóricos, o neoexpressionismo pretende ser a "liberação do quadro em relação ao seu objetivo".

Trata-se, a tela, "da ressonância que o objeto desperta na psique do artista". No neoexpressionismo, transfere-se para o âmbito da experiência psíquica a origem da obra de arte.

É caracterizado, então, por valores psíquicos. Paixão, tensão entre indivíduo e coletividade, razão e instinto. Toda limitação, de qualquer ordem, é friccionada na afirmação do indivíduo-artista em sua própria experiência.

A ação do artista neoexpressionista revela-se pela "deformação, pela incisão, energia alucinante, subversão da matéria pictórica, ironia grandiloquente, busca da monumentalidade, poética do feio, atmosfera apocalíptica, emergência do eu 'psicanalítico', busca de poéticas pessoais e intransferíveis..." (no catálogo da 18ª Bienal).

Consideram como a contribuição mais decisiva do expressionismo a "vitalidade e a improvisação" que trouxeram à arte, em uma "nova insuspeitada dimensão da liberdade formal". Uma tal amplitude designativa só poderia redundar na posição do teórico Sheldon Cheney, a compreender sob o expressionismo, a "arte moderna inteira, no que ela tem de mais fecundo".

Genealogia e pretensão

É típica essa pretensão dos neoexpressionistas de criar falsos liames entre seu próprio trabalho e o de grandes artistas. Nesta mesma exposição da 18ª Bienal, entre as últimas "obras-primas do improviso" neoexpressionista, foram incluídas telas de Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Nery.

Difícil é provar qualquer genealogia destes artistas com o neoexpressionismo. É difícil relacionar, por exemplo, a linguagem pictórica personalista de um Portinari, elaborada sobre a técnica pictural tradicional, com a total falta de preocupação neoexpressionista com a técnica, até mesmo o desprezo que nutrem por essa tradição.

Crise, arte e antiarte

O neoexpressionismo principiou sua carreira na sociedade industrial moderna como um dos mais importantes movimentos antiarte. Diante da crise da arte no sistema capitalista de fins do século passado, é uma das tendências que optam pela destruição pura e simples da atividade artística.

É caracterizado o artista neoexpressionista pela febril atividade autorepresentativa. É insuflado por um ideário de teorias da emoção e, mais obscuramente, pela inclinação para o irracionalismo.

A facilidade que tem de arrebanhamento deve-se, principalmente, à absorção, no senso comum, das ideias do romantismo.

Além disso, não exige nenhuma qualificação artística de seus praticantes. O “improviso” da arte neoexpressionista transforma qualquer um, imediatamente, em artista.

Ao negar todos os valores, difícil era para o neoexpressionismo supor que também seria negado. Ao negar a possibilidade da reflexão dentro da arte, não supôs ser ele próprio incompreendido.

Na época em que surgiu, a decisão então tomada de não compactuar o consumismo, negando a arte, parecia a mais adequada. Não foi.

Hoje se percebe que fechar os olhos à crise da arte em nada a diminuirá.

A arte conceitual

A arte conceitual é o ápice do radicalismo da proposta estética da modernidade cultural. No que tem de ambígua, naquilo que comporta de dubiedades, a rápida e sinuosa trajetória de inovações e novidades da arte no século 20 concluiu-se, de certa forma, na arte conceitual.

O objeto estético, que na história da arte quase sempre havia coincidido com alguma corporificação material, na arte conceitual desmaterializa-se. Sem corporeidade física, o objeto estético da arte conceitual abre um vácuo simbólico, preenchido por outras instâncias da criação, em alguns casos revelando novas dimensões do fazer artístico.

Paradoxo da arte conceitual (como de resto da arte moderna) é a sua dupla condição de existência: por um lado é herdeira de uma secular sucessão de propostas estéticas, tais como o cubismo, o dadaísmo, *land art*, arte *povera*, etc. Por outro lado, nega a possibilidade da arte enquanto instituição sócio-cultural, enquanto tradição. Assume o ideário antiarte, contestatório, típico das décadas de 60 e 70.

Alguns antecedentes

Os grandes movimentos político-artísticos de meados do século 20 fornecem o pano de fundo para o surgimento da arte conceitual: George Maciunas e os grandes *Happenings* que organiza; Kaprow e as suas colagens de objetos, denominados *environments*.

A ideia de obra de arte, nestes *Happenings*, dissolve-se na ideia de ação estética. Os *Happenings* são grupos de pessoas agindo esteticamente; não há, então, "artista" como o concebemos tradicionalmente, nem qualquer monopólio na produção da arte.

Outra origem da arte conceitual serão os movimentos artísticos da *land art* e da arte *povera*. A *land art* contribuiu com a dissolução da distinção entre arte e natureza, entre o belo natural e o belo produtivo. Obra de arte, na concepção dos *land* artistas, é o próprio *locus* físico, isto é, entendem a natureza como o próprio objeto artístico. A segunda, a arte *povera*, trabalha com o objeto encontrado, principalmente o esgoto industrial, trapos, lixo, etc, dando-lhes feição estética.

A arte conceitual, herdeira implícita daquelas tendências, dará primazia não à obra de arte enquanto ser material, mas à concepção desta. Na arte conceitual, o espaço teórico toma à frente da *práxis*; se antes havia ainda qualquer preocupação quanto à presentidade da obra, na arte conceitual o objeto, quando também material, é um mero sustentáculo das relações estéticas pretendidas pelo artista. Pode-se afirmar que, na arte conceitual, é mais importante a teoria, as concepções intelectuais, do que a linguagem artística em si.

Irônicas intervenções

Não há na arte conceitual, como consequência, qualquer dos valores tradicionais da arte: nem domínio técnico, por exemplo, nem, muitas vezes, resultados estéticos. A obra conceitual pode repercutir apenas no plano social (muitas vezes contestatório), no plano intrassubjetivo (psicológico, e com intenções liberalizantes), ou no plano intra-artístico (com intenções metacríticas).

Como exemplo, citamos o artista Piero Manzoni, italiano, que em 1961 criou a “Escultura Viva”, grupos de pessoas que foram "assinadas" pelo artista, recebendo certificado de autenticidade, tornando-se, a partir de então, obras de arte.

De Manzoni são, também, os “Excrementos de Artista”: noventa latas contendo trinta gramas cada, rapidamente comercializadas em galerias europeias.

Outro exemplo, menos escatológico, é visto na obra do artista holandês Boezem, que em 1969 realizou sua obra conceitual sobre os céus de Amsterdã: com um avião a reação, escreveu seu nome com fumaça sobre a cidade, verdadeiramente assinando a paisagem.

Crítica e futilidade

Como é dependente de uma teoria filosófica robusta, isto é, de um bom conceito teórico original, o termo arte conceitual tornou-se quase que completamente sem significado atualmente. Com ideias filosóficas originárias menos sofisticadas, a arte conceitual acaba assemelhando-se a pueris *gadgets*, como se fora pequenos jogos de entretenimento.

O aspecto contestatório envolvido em sua gênese diluiu-se por completo contemporaneamente. Exatamente como ocorreu com outros movimentos artísticos contemporâneos (como o neoexpressionismo, por exemplo), as obras conceituais foram completamente assimiladas pelo *establishment* da arte. Muito embora, este destino "consumível" não tenha sido completo porque a precariedade da maioria dos produtos da arte conceitual não é muito bem vista pelo mercado.

Por outro lado, a infindável diversidade de suas manifestações necessitaria de uma segmentação do termo conceitual, um desdobramento em corolário. Não é possível agrupar, sob um mesmo guarda-chuva conceitual, todas e quaisquer brincadeiras pueris juntamente com obras mais inteligentes, não dá pra misturar obras balizadoras de novas direções de reflexão estética com quaisquer irresponsabilidades.

O criador de arte conceitual caminha sobre um sutil equilíbrio semântico, entre a inovação e a banalidade, entre o óbvio e a possibilidade de incompreensão do público. Mesmo que o artista conceitual consiga atravessar a barreira simbólica saturante que a mídia televisiva irradia diariamente, ainda enfrenta um grande desafio: dar à sua ideia um valor estético, sem o qual, seguramente, não a tornará lembrada quando se fala de arte.

O admirável e o estético

A obra de arte é objeto de admiração. A ela dedicamos aquela mescla de surpresa e empatia, características da chamada experiência estética.

Seja uma pintura, escultura ou gravura - objetos de arte tradicionais - seja uma instalação, um *fractal* ou um *environment* - objetos mais contemporâneos - a obra de arte é um objeto complexo, de múltiplas facetas, muitas interpretações.

Essas muitas características da obra de arte podem contribuir ou impedir a fluidez da experiência estética. Inclusive, a arte contemporânea ampliou, em muito, a variedade destas características, ampliando, também, por consequência, as condições de uma apreensão estética.

Aura, influências e temas

Se a obra de arte é antiga, se passou, através dos anos, por inúmeras mãos, se atravessou uma variedade de situações históricas, então esta obra tem uma história associada à sua existência enquanto objeto material.

A continuidade da obra no tempo, valorizada enquanto objeto cultural pelos variados períodos históricos que atravessou, dá, à essa obra, uma característica especial: singulariza-a, torna-a individualizada, identifica-a como única no mundo.

Estas obras, assim singularizadas, ganham um charme extra, adquirem aquilo que Walter Benjamin chamou de "aura", isto é, uma espécie de emanção mítica que envolve a obra e a distancia de nós, meros espectadores. Esta hipotética aura de uma obra de arte tem de ser levada em conta como uma de suas mais importantes características admiráveis.

Além desta, outra característica que admiramos em uma obra é a variedade de influências que ela protagonizou na sua posteridade cultural, em relação a outras obras de arte, realizadas por outros artistas. Uma obra de arte significativa, embora não seja exatamente “copiada”, pode tornar-se um tipo de modelo para a criação de outros artistas. “Las Demoiselles d’Avignon”, de Picasso, por exemplo, foi fonte de inspiração para muito do que se fez posteriormente na arte, sendo considerada, por muitos, como uma das origens da arte moderna.

Por outro lado, admiramos, também, em algumas obras, o grau de veracidade com que aquela obra retrata o que identificamos como realidade. Durante muitos séculos, inclusive, esta foi uma das mais admiradas habilidades de um artista, qual seja, a capacidade de criar uma obra que retrate fielmente um objeto real. Retratos de pessoas e paisagens, naturezas-mortas e cenas cotidianas, todas podem nos causar grande admiração pela habilidade com que foram realizadas, em muito assemelhando-se ao objeto que as inspirou.

O tema de uma obra também pode ser fonte de admiração. A predileção por temas históricos ou mitológicos, religiosos ou cotidianos, ou mesmo uma predileção pela ausência de um tema explícito (como ocorre na chamada arte

"abstrata"), pode induzirmos atração e simpatia.

A negação da admiração

Também podemos nos aproximar de uma obra apenas por seus valores decorativos. Nutrimos-lhe simpatia porque ela tem aquela característica peculiar de ser agradável aos nossos olhos.

Agrada-nos a leveza de uma certa combinação de cores, ou a harmoniosa disposição dos elementos pela superfície da tela. Ou atraí-nos a predominância de uma cor usada na pintura, que lança uma nuance tonificando o restante de uma decoração de ambiente.

O intuito de agradar é bastante conhecido pelos artistas. Há muitos que trabalham, inclusive, tendo em mente apenas esse objetivo. Por outro lado, há vários outros que evitam a todo custo esse brilho fácil. Para esses últimos, o agradar está para a arte assim como a lisonja está para a comunicação. Consta, inclusive, no anedotário das artes plásticas que Picasso teria dito: “sou o rei do mau gosto”.

O auge da agradabilidade é o assim chamado “bom-gosto”, aquele refinamento de personalidade, aquela capacidade de harmonizar duas peças de vestimenta, dois móveis na sala, duas telas, duas pinceladas.

A verdade na admiração

A admiração que é essencialmente estética funciona sobre um fio de verdade que se impõe na apreensão. Essa verdade estética que se impõe é o que distingue a admiração estética das outras apreensões mais usuais. Ela explica, inclusive, por que obras que não são agradáveis ("feias"), ou que são deformadas, irregulares ou exageradas possam ser eficientes esteticamente.

A obra de arte verdadeira é aberta ou, em outras palavras, não predeterminada em suas interpretações. A verdade estética é o franqueamento da percepção à indeterminação dos sentimentos. Quando estamos sentindo, estamos reduzindo a distância psíquica que há entre o eu e o não-eu. O sentimento é a porta aberta da alma. Na experiência estética, exercitamos estes momentos de absorção no objeto da percepção. Estes momentos são, talvez, um tanto raros, momentos de devaneio de olhos abertos.

Um dos objetos da percepção estética em uma obra de arte, é a geometria implícita que pode residir sob a organização visual da tela. Isto é, aquilo que os artistas chamaram de “composição” em uma obra de arte, e que estabelece o material essencial da qualidade estética das artes plásticas: o espaço. A apreensão estética nas artes plásticas dá-se simultânea à apreensão das relações espaciais inerentes à obra.

Essas relações podem ser puramente geométricas, quando estamos, por exemplo, diante do abstracionismo geométrico, ou podem se revestir dos temas e conteúdos da arte figurativa. Neste segundo caso, as relações espaciais precisam associar-se intimamente às relações estéticas da literatura figurativa.

O trauma moderno da História

O grande trauma da história da arte foi motivado, nesta sua curta existência, sem dúvida, pelos acontecimentos da cultura de fins do século XIX.

Na época, enquanto todos festejavam uma arte acadêmica - feita para salões - artistas como Van Gogh, Gauguin e Cézanne, completamente desconhecidos e/ou desprezados, faziam a revolução da arte moderna.

A história da arte, enquanto registro da vida e das obras de artistas, foi pega na contramão pelo movimento modernista. Mais do que contra os grandes mestres do passado, era contra a instituição de uma arte monopolista que se voltaram os artistas modernos. Uma instituição cultural que era também representada pelos historiadores de então.

Cézanne queria fazer uma pintura *a la* Poussin, Van Gogh copiava Millet; posteriormente, já nas primeiras décadas deste século, Braque e Picasso se espelharam em Cézanne para o seu cubismo. A revolta contra a instituição, contra a Academia e seus Salões, tornou-se o mote preponderante da modernidade, mote que, inclusive, ainda não se esgotou de todo no discurso da arte contemporânea.

Aquilo que era implícito na escritura da história da arte (implícito, porém negado), veio então à tona, de maneira intensa. Mais do que em qualquer outro momento, ficou claro o quanto eram ambíguos (e desastrosos) os critérios com os quais os historiadores escolhiam aquilo que deveria ser preservado pela historiografia.

Simplesmente, aqueles artistas que eram admirados, os que tinham suas obras estudadas e suas biografias compiladas, foram, em questão de uma ou duas décadas, renegados como o que de pior havia em arte. Hoje, após passada a tormenta da modernidade, ainda que timidamente, voltaram a ser estudados os mestres da Academia.

Ficou a lição, entretanto.

O historiador da arte, desde então, passou a dedicar mais atenção aos critérios que usa para escolher os artistas que registra em seu trabalho. A prudência mostrou-se em não assumir como bom em arte aquilo que em pouco tempo pode ser esquecido. E, principalmente, em não se balizar exclusivamente em critérios providenciados pelo comércio da arte.

Walter Benjamin, um dos maiores filósofos contemporâneos, dizia que melhor serviço faz à história aquele historiador que não distingue entre bons e maus acontecimentos, mas que registra a todos imparcialmente.

A história da arte recente pagou um alto preço para descobrir a verdade desta afirmação.

Pompier contemporâneo

A corrente estilística neoexpressionista tende a se transformar no grande *pompier* do século 20.

Por sua disseminação cultural, tanto na produção dos artistas quanto na aceitação do público, o neoexpressionismo, contemporaneamente, repete o fenômeno da pintura acadêmica que, no século 19, era a manifestação artística predominante na arte europeia.

A grande similaridade cultural entre o neoexpressionismo e o *pompier*, entretanto, não se resume a compartilharem, ambos, da predominância de preferência do público em suas épocas históricas respectivas. Corresponde também, entre si, a algumas características comuns no trato ao estético.

O fato de ambos os estilos terem uma grande quantidade de artistas praticantes, não se revelou enriquecedor por sua pluralidade, ao contrário, levou a uma diluição homogeneizadora. Se, por um lado, o *pompier* é estudado hoje nos grandes museus franceses para, dentre uma quantidade infindável de obras acadêmicas, encontrar-se um Gérôme ou um Meissonier, por outro lado, o neoexpressionismo viu a facilidade de sua realização técnica transformar-se no principal fator de equalização entre bons artistas e qualquer amador despreparado.

Causa dessa diluição estética deveu-se, no *pompier*, à esterilizante obediência a regras de realização artística, onde o artista abandonava qualquer possibilidade de inovação para conformar-se aos padrões impostos pela academia.

Se no *pompier* foi o excesso de regras o que matou a estética, no neoexpressionismo, ao contrário, foi a ausência delas: o pintor neoexpressionista se propõe tanta liberdade expressiva que, desde o início do movimento até os dias de hoje, perdeu-se completamente o parâmetro da técnica. Efetivamente, quem quer que queira pode se tornar um artista neoexpressionista.

Relações Históricas

O neoexpressionismo é o filho dileto do Romantismo. Tudo aquilo que a filosofia da arte romântica propôs como possibilidade de experiência estética, o neoexpressionismo absorveu desde sua gênese. Absorveu de Hegel, Schlegel e Schelling, entre outros, mas não de Schiller ou o Goethe da maturidade. Principalmente, o neoexpressionismo pretendeu, mas não conseguiu, acompanhar a revolta niilista nietzschiana.

Daqueles filósofos romanticistas, o neoexpressionismo absorveu a ideia da manifestação do eu como o fim supremo da arte. A ideia da subjetividade, no que teria de Absoluto, foi transferida *in toto* para o ideário neoexpressionista. A subjetividade do artista, exteriorizada pela obra de arte, implicaria na manifestação das emoções do gênio criador.

A técnica artística, sob este prisma, só poderia ser vista como um empecilho, um impedimento à manifestação da vontade livre. Por isso a ênfase, nas obras neoexpressionistas, às qualidades "subjetivas" da técnica, tal como, por exemplo, o gestual no uso do pincel. Isto é, a pincelada é considerada a caligrafia inimitável do artista, instauradora de uma pretensa aura de singularidade.

Entretanto, a pérola do ideário neoexpressionista é Nietzsche, um Nietzsche mal compreendido, mas muito referenciado. O niilismo nietzschiano, qual seja, o autodescentramento total, motivado pela dimensão estética da existência, não foi, como o supõem os neoexpressionistas, o auge do romantismo exaltado, mas uma revolta a ele, um enigma ao ideário romântico (lembrar, por exemplo, a polêmica do filósofo com Wagner).

O neoexpressionismo mais radical, tal como visto no Tachismo, dissolve a objetividade pictórica e destrói a unidade compositiva, esperando estar em acordo às propostas nietzschianas, especialmente quanto a oferecer uma experiência de autodescentramento estético.

"Esquece-se" o neoexpressionismo, entretanto, que, em Nietzsche, essa revolta era levada às vias de fato, na forma de um anarquismo filosófico sociocultural, e que, justamente esta postura do filósofo alemão é que

provocou seu distanciamento do titanismo passivo do romantismo. O neoexpressionismo é um entre outros produtos culturais, gritante é certo, porém rapidamente consumível pelo *establishment* comercial da arte.

Não procedem as reivindicações de apologistas neoexpressionistas sobre o criticismo do estilo: a revolta neoexpressionista é estéril, bem embalada e etiquetada para o consumo.

O gosto vazio da saciedade

É óbvio que a maioria esmagadora dos artistas contemporâneos neoexpressionistas desconhece essas relações históricas. Utilizam-se do estilo apenas porque está mais à mão, porque é o menos exigente tecnicamente, porque confere rápida aceitação no *establishment*, ou quem sabe mais por quê!

O neoexpressionismo é quase como um resíduo da modernidade, algo que sobrou, passadas as "glórias" das vanguardas, distante os ecos de sua gênese.

É preciso não esquecer que também o *pompier* gozava de todas as honrarias em sua época. Enquanto Van Gogh e Cézanne, entre outros, preparavam, silenciosamente, a revolução modernista, contemporaneamente a eles, salões e mais salões de arte academicista eram organizados.

Valores artísticos e comerciais

O valor econômico de uma obra de arte é determinado por grupos especializados de pessoas. A obra de arte, além de possuir qualidades plásticas imprescindíveis, precisa obter o aval de especialistas, isto é, o reconhecimento da comunidade de avaliadores culturais para ter um maior valor comercial.

Os valores artísticos, na sociedade em que vivemos, normalmente são acompanhados, paralelamente, pelos valores comerciais. O comércio de objetos de arte é determinado, muitas vezes, pelo seu valor estético mas, por outro lado, também pode ocorrer do valor econômico de uma obra contradizer seu valor artístico. Isto ocorre porque a determinação do valor comercial é realizada em um processo por demais independente da determinação do valor artístico. Ocasionalmente, podem ser até opostos os valores estéticos e comerciais de uma obra.

É da própria lógica do sistema de lucros que uma obra seja vendida mais cara ou mais barata que o merecido por seu valor artístico. Por sua própria natureza intrínseca, o sistema de comércio de obras de arte sempre procurará pagar menos por um alto valor artístico.

Os valores da arte e o tempo

Os valores, artísticos e comerciais, coincidem completamente, com muito mais facilidade, quando as obras de arte já têm sua qualidade estética comprovada tradicionalmente pelos anos. Se a obra já atravessou por gerações de avaliadores mantendo intacto seu poder cultural, ela garante uma apropriação confiável de valor comercial.

Transações envolvendo museus, galerias, marchands ou particulares que lidam com arte tradicional necessitam dessa fortuna crítica, isto é, necessitam da somatória de gerações de avaliações positivas para garantir um baixo risco em suas transações.

Por outro lado, os valores estéticos e comerciais coincidem parcialmente quando a obra é de época ainda não suficientemente deliberada pelos avaliadores, por exemplo, quando ainda existem opiniões contraditórias a respeito de seu valor estético, ou quando correntes de avaliadores afirmam positivamente um valor na obra que outros têm por negativo. Neste caso, a concordância fica dependente de desenvolvimentos futuros da questão, da resolução das contradições entre avaliadores. Um exemplo desta situação foi uma aquisição recente do MOMA de Nova York, o *Museum of Modern Art*. O Museu trocou parte do seu acervo de obras mais tradicionais por um lote de esculturas minimalistas contemporâneas, obras que ainda não obtiveram um consenso da maioria dos avaliadores. Houve muita polêmica nos EUA sobre as vantagens dessa aquisição.

Em segundo lugar, coincidem parcialmente os valores estéticos e comerciais quando se descobre que, por exemplo, uma obra de arte antiga, admirada e reconhecida por todos os avaliadores como tendo um alto valor estético, é desmascarada como sendo uma perfeita falsificação e não uma obra original como se acreditava anteriormente.

Neste caso, para o comércio, o valor econômico da obra é reduzido drasticamente. Seu valor histórico, também. Mas seu valor estético, não. O valor estético de uma obra é dado por qualidades próprias do objeto artístico em questão e não por este objeto estar vinculado a uma ou outra assinatura de

artista.

Por fim, não coincidem os valores estéticos e comerciais quando as obras são ainda extremamente recentes, não tendo obtido qualquer consenso positivo. Ou, talvez, nem obtido um estudo mais sério a seu respeito. Neste caso, transações comerciais com a obra transformam-se em um completo risco. Não se sabe, de forma alguma, se no futuro se confirmará o valor estético do consenso dos especialistas em torno da obra (o que garantiria um bom lucro para transações atuais), ou se, ao contrário, esse valor será totalmente negado.

A interpretação de Leonardo

Se algo há de mais evidente na obra de Leonardo é a variedade de seus interesses e o brilhantismo que dedicou a cada um deles, individualmente. Sua obra, no conjunto, extrapola disciplinas isoladas. Foi pintor, escultor, engenheiro, arquiteto, físico, biólogo e filósofo, contribuindo qualitativamente para todas estas áreas do conhecimento. A sua obra transborda de interesses para o pesquisador contemporâneo, como uma luz do passado brilhando no presente.

No entanto, não há como inteirar-se dele, humano que foi. Não há como resgatar, empaticamente, o cerne vital de seus sentimentos. A luz de seu íntimo apagou-se para nós no momento de sua morte. Dele, do universo que foi seu espírito, há, para nós, “apenas” o que é mediado pela obra que deixou. Do seu alcance espiritual nada resta-nos para além do que o revelado na "Monalisa", na "Santa Ceia" ou no "São João". Da sua curiosidade científica resta-nos, similarmente, somente o que apreendemos nos inúmeros tratados e estudos sobre anatomia e física. Da inventividade genial, do engenho assombroso, nada mais do que se vê em seus projetos e maquetes.

Leonardo e o signo

Este é o ponto de cisão, em que uma perspectiva semiótica se afasta do historicismo clássico e se projeta como um método historiográfico, duplamente válido pelo rigor de abordagem e pela riqueza de desdobramentos.

O que nos resta de Leonardo, quer queiramos ou não, é esse multifacetado e rico legado. É através desta benjaminiana constelação de obras, desse emaranhado objetivo, que se pode entreolhar Leonardo. Mas, não vê-lo como o indivíduo que foi, mas como ele se apresenta, ou melhor, como as suas obras o representam, o mediam. Não se vê mais Leonardo, mas o “signo Leonardo”.

Suas obras, como signos, apontam para além delas próprias, para alguém que nem mesmo existe entre nós. Ao invés de uma personalidade, a análise semiótica desvela um outro signo - um interpretante mental, como disse Peirce - que corresponde à imagem que temos, hoje, de Leonardo.

História das interpretações

São quase 500 anos de acumulação de interpretações e análises, desde a morte de Leonardo. Análise refutando análise, interpretação ampliando interpretação. A diferença reside em que, enquanto o historicista pretende um passado fidedignamente descrito em suas análises, o semioticista sabe que esse mesmo passado só existe, para nós, através destas mediações.

Numa metáfora, enquanto o garimpeiro historicista espera, lançando sua peneira n'água, retirar a pepita da verdade do fundo do rio, o semioticista sabe que, no rio da história, apenas outras peneiras serão encontradas. Ao invés de lançá-las fora, o semioticista observa se, em algumas das muitas peneiras teóricas pescadas, não encontra o ouro embutido em sua construção.

A cada nova faceta do gênio revelada em alguma pesquisa, não importa, apenas, o "quem foi Leonardo". Importa, antes, o quanto e como uma nova interpretação vem se somar ao conjunto de nossas interpretações. Importa relacionar esta nova interpretação com o signo Leonardo, com o contexto das outras interpretações possíveis, e, também, com o contexto interpretativo daquele que lançou a nova ideia.

Ao semioticista cabe perguntar: por que este garimpeiro lançou aqui sua peneira e não lá, no rio da História?

Van Gogh e o signo da contrariedade

Pintor e desenhista, Van Gogh compôs um dos mais importantes conjuntos de obras plásticas do acervo da história das artes plásticas mundial.

Influenciou, direta ou indiretamente, a produção de sucessivas gerações de artistas, sendo que, pela tragicidade de sua existência, tornou-se, para todos os que amam a arte, um modelo, espécie de paradigma de personalidade artística criadora.

O signo matriz de seu ser no mundo é, seguramente, o signo da contrariedade. Contrariadamente viveu, contrariadamente continua a existir sua obra.

De vida interior intensa e conturbada, a ele foi impossível uma existência regular, dentro de padrões.

Em sua atividade artística - tardia e extraordinariamente breve (quando morreu, contava, apenas, 37 anos de idade) - Van Gogh encontrou somente a frustração e a indiferença entre seus contemporâneos.

Suas telas, se não eram destruídas ou vilipendiadas, eram guardadas, após sua morte, em porões e depósitos como qualquer entulho.

Triste ironia quando, contemporaneamente, acompanhamos pelos noticiários internacionais os leilões que se fazem de suas obras, as quais batem todos os recordes de vendas, pelo preço vultoso que alcançam entre os colecionadores.

Há, entre os que conhecem as artes plásticas, uma quase unanimidade positiva em torno de seu nome. É um mito. O carisma comovente da intensa carga emotiva que lhe corresponde envolve e inebria a todos.

Dele, como artista, ou de sua obra, já não se deve falar posto que ingressaram, indiscutivelmente, no rol dos tesouros do ser humano, como a

formalização de um ápice que, culturalmente, irá compondo nossa consciência e sensibilidade coletivas.

No entanto, no interior mesmo deste mundo objetivo da cultura, ao qual suas pinturas integram, seu legado admite ser utilizado, como modelo ou premissa, para a análise argumentativa de inúmeros problemas - sociais ou estéticos - que envolvem a arte contemporaneamente.

Um dos mais prementes problemas da filosofia da arte (como, de resto, em outros campos da cultura), que é o de estabelecer um recorte preciso entre o subjetivo (estritamente pessoal) e o objetivo (coletivo), é claramente perceptível na obra plástica de Van Gogh.

Outro problema, que é intensamente vivenciado pelo atormentado pintor holandês, que é o da relação entre o gênio criador e a sociedade constituída, pode esclarecer, como paradigma, problemas do âmbito da sociologia da arte.

Por estas relações fecundas é que sua obra pode, atravessando um século desde sua trágica morte, ajudar-nos a compreender e valorar melhor nossas relações com a arte e, conseqüentemente, com nossa própria realidade humana.

A estética de Max Bense

Dia 7 de fevereiro é data de aniversário de Max Bense, um dos fundadores da moderna estética informacional.

A inteligência, em sua exercitação, é um processo de natureza subversiva. Em campos inimaginados de indagação encontra alento, questionando preconceitos, derrubando fronteiras, faz a luz e é frutífera no âmbito da cultura. Na arte - campo de especulação tradicional de um conteudismo estéril - muitas vezes, na história, foi negado que houvesse qualquer laço de fato entre os processos sensíveis típicos da arte e a inteligência crítica.

Tão grande, na realidade é este preconceito que a mera sugestão de associarem-se à estética alguns princípios matemáticos, causa achaques em muita gente. Este é, no entanto, justamente o principal legado intelectual que o filósofo da estética e crítico Max Bense deixou à arte.

Nascido em Estrasburgo, na Alemanha, Bense, após ter sido professor na Escola Superior da Forma de Ulm, ocupou a cadeira de Filosofia da Escola Politécnica de sua cidade natal. Além de filósofo, Bense era artista e escritor. Deixou sua obra filosófica composta de vários livros importantes, entre os quais o clássico "Aesthetica", publicado entre 1954 e 1965, e "Semiotische Prozesse und Systeme", de 1975.

Dentre as inúmeras influências que sua estética exerceu, cabe destacar o profundo intercâmbio que Bense manteve com artistas e intelectuais brasileiros. Todo o movimento concretista, na poesia ou nas artes plásticas, recebeu o impacto direto de suas ideias. O grupo de poesia concreta brasileiro "noigandres", composto, entre outros, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, manteve estreitos laços de amizade com Bense. Artistas plásticas como Lygia Clark e Mira Schendel tiveram suas obras comentadas pelo filósofo alemão.

Uma decorrência destes inúmeros laços intelectuais foram as exposições realizadas na Alemanha por artistas brasileiros. Várias mostras de poesia

concreta foram organizadas, tais como a realizada no *Technische Hochschule* de Stuttgart, em 1959, bem como a exposição a realizada por Lygia Clark, em 1964, na mesma cidade.

Bense sentia profunda identificação pela cultura brasileira, a ponto de intitular um de seus ensaios de "New Canibalism", numa clara referência à Semana de 22.

A estética bensiiana não é uma filosofia do gosto, no sentido clássico, nem tampouco pretende ser o método de análise crítica da arte. Propõe-se, sim, como um sistema aberto de experientiação, sujeito à verificabilidade de suas explicações parciais: sujeita, enfim, à refutação e ao aprimoramento da utilização de seu instrumental de ajuizamento.

Bense pensa a arte, portanto, a partir de um postulado racionalista (à maneira de Popper) supondo que, concomitante a todos os processos sensíveis e emocionais da obra de arte, é possível, através de argumentação sobre dados materiais mínimos, chegar a explicações convincentes sobre o fenômeno artístico.

Esses dados mínimos compõem a materialidade da obra, objeto da cultura, vista tanto como um suporte físico (cores, formas, linhas etc.) quanto como um sistema de signos referente a este sistema físico.

Para avaliação do grau de invenção presente na obra de arte, a estética bensiiana utiliza-se de pressupostos conceituais e metodológicos da teoria da informação e da semiótica modernas.

Uma das polêmicas mais acirradas provocadas por Bense, na Alemanha, foi uma apresentação sua na televisão local, realizando uma apreciação estatística de três pinturas de Rembrandt. Submetidas a um processo de mensuração por retícula, foram extraídas das obras o grau de distribuição do claro e escuro para o cálculo matemático da entropia. Despertou, é claro, o mais alto e estimulante interesse.

Este modo de encarar a arte tem encontrado ferrenhos opositores. No entanto, basicamente, a proposta de encontrar um pressuposto racionalista para arte também tem estimulado outros pesquisadores.

Ao afirmar - em entrevista concedida a Haroldo de Campos - "o problema está em saber se as artes e a poesia saberão encontrar métodos intelectuais ou maquinais para a realização de estados estéticos originais e inovadores. Trata-se de alcançar uma nova forma de fantasia racional", Max Bense se colocava como um dos precursores da tendência atual de compreensão do fenômeno artístico através de um instrumental matemático.

Algumas relações estéticas da Modernidade

Introdução

Este ensaio tem por objetivo mostrar, brevemente, a estreita relação existente entre o pensamento estético no século XX, especialmente no que tange às “vanguardas”, com a filosofia idealista dos séculos XVIII e XIX.

Para isso, foi dividido o ensaio em duas partes. Na primeira, foram recenseados alguns dos mais significativos conceitos iluministas e românticos do período, principalmente dos quais se originou a Estética. Na segunda parte, estes conceitos foram indicados, através de comparações, como integrantes destes ou daqueles movimentos artísticos modernos, em formas, muitas vezes, distintas do seu contexto original.

Da grande seletividade ideológica promovida pelas vanguardas da modernidade artística em relação àqueles conceitos originários, pretende a conclusão do ensaio apresentar uma provável causa.

Conceitos Iluministas e Românticos

O grande signo artístico que perpassa as décadas de 60 e 70 caracteriza-se pela confusa herança recebida dos movimentos modernos dos últimos séculos da filosofia. Corresponde à posterior derrocada do grande projeto racional-subjetivista, assimilado pela estética na forma simbiótica de uma exaltação e recusa simultâneas de seus próprios conceitos fundantes. A construção da estética caminhou, nestes séculos, tendo paralela a si a sua própria dissolução.

A perspectiva positiva da história, forjada num otimismo exaltado, em que a modernidade se via como o ápice do grande projeto racionalista nos meados do século XIX, confronta-se com a desolação posterior das duas guerras. A intensa sensação de progresso, que era legível no domínio técnico, nas grandes transformações dos meios de produção, e que terá reflexo na arte, desilude-se diante do horror da guerra.

No pós-iluminismo, a consciência do tempo histórico se caracterizará como um autêntico problema filosófico. A modernidade se plasma, inicialmente em Hegel, sob a égide de um subjetivismo que, em si, busca resolver o problema da dissolução dos grandes sistemas de crença arcaicos, dissolução provocada por seu próprio surgimento.

Na arte, a partir de então, os movimentos estilísticos buscam uma aproximação constante aos preceitos forjados na reflexão filosófica. Cada sutil mudança de interpretação na filosofia, leva ao surgimento de uma nova tendência artística, num processo que se acelera até o auge nas décadas de 60 e 70. As posições dos artistas vão variar em curto espaço de tempo, como nunca antes na história da arte: desde um pseudocientificismo do Impressionismo, teorizando com o pincel sobre a cor e a luz, até a dissolução do objeto estético pelos artistas conceituais; desde a proposta de uma gramática visual, no espírito da “necessidade interior” de Kandinsky, até a crítica do tecnicismo levada a cabo pelo Dadá.

O grandioso projeto iluminista culmina uma macro fase da cultura ocidental. A filosofia, que há poucos séculos se libertara do dogmatismo medieval,

assume a tarefa de fundar-se sobre princípios de autoreferenciação. Os grandes sistemas de crenças, bem como os sistemas de organização social, são revisitados. Para Max Weber, esse processo que culmina com a desintegração das concepções sociais e religiosas arcaicas, é o mesmo processo levado a cabo pelo racionalismo (*apud* Habermas, 1990:13). A dissolução do mito pode ser rastreada em suas origens já na Grécia clássica. As grandes formas de narratividade contidas nas epopeias, Platão e Aristóteles situam-nas como “um produto inferior ou deformado da atividade intelectual” (Abbagnano, 1982:645). Não era uma atitude pejorativa diante do mito, porém já o situava, como valor, abaixo da reflexão do espírito.

A razão, que em Descartes deveria ficar restrita aos campos da ciência e filosofia, no Iluminismo ganha o foro de guia da conduta humana. A crítica racional é levada a todos os âmbitos da experiência humana, a fim de erradicar toda a “ignorância e erro” da tradição. Distinguem-se, nesta época, os diversos campos do conhecimento: arte, moral, filosofia, bem como as faculdades que as compõem como objetos. A Estética ganha existência, bem como são descobertas as novas categorias do “sentimento” e do “gosto”. A clássica categoria do belo passa a ser associada à categoria dos objetos produzíveis, mediada pela noção do gosto. Entretanto, tanto o sentimento como a imaginação, no Iluminismo, são subordinados à razão, como se fossem impulsos ao conhecimento (Venturi, 1984:139).

A forma máxima de validar o conhecimento é a ciência. De uma origem no interior da cultura, a ciência passa a ditar o “tomar-por-verdadeiro” (Habermas, 1990:79). Passa a ser a primeira na hierarquia das atividades humanas mas, no Iluminismo, ainda é limitada. Não aspira ao conhecimento metafísico, mas limita-se pelo confronto com a experiência, limita-se pelo empírico.

O Iluminismo vai reavaliar a transição da cultura de geração à geração. Assimilando a história à forma científica, vai pretender erradicar da tradição toda a ignorância e erro que a ela associava. Por isso, renegam a tradição, pela carga de obscurantismo que carregaria. Corolário desta noção é a compreensão da história como progresso, isto é, como a sucessão unilinear de eventos, em que cada evento acrescenta aos anteriores em racionalidade. Esta compreensão de progresso na história foi emitida pela primeira vez ao final

do século XVII, sendo crescentemente absorvida pela filosofia, até tornar-se preponderante no século XIX, permanecendo atuante até nossos dias (Abbagnano, 1982:766-7).

O século XVIII foi o século que plasmou a arte como forma autônoma diante do campo do conhecimento, inclusive, reconhecendo-a em uma nova disciplina filosófica, a Estética. A crítica de arte realizou-se da maneira como a entendemos hoje, qual seja, como crônica de exposições. A história da arte adquiriu estatuto próprio, distinto do que era praticado até então, como narração de vidas de artistas (Venturi, 1984: 119).

Várias grandes descobertas filosóficas sucederam-se no período. O sentimento como faculdade humana distinta das faculdades teóricas e práticas, ganhou relevo e se converteu, se bem que de forma inferior à razão, em condição ao conhecimento. O gosto, como um cânone ou critério para julgar os objetos do sentimento, também foi formulado no período, possibilitando o juízo estético (Abbagnano 1982:462-63).

O estilo predominante na arte em princípios do século XVIII foi o Rococó, altamente decorativo, e que vinha amainar em delicadeza a paixão do Barroco imediatamente anterior. O Rococó, diretamente associado às classes aristocráticas, seria, até meados do século, motivo de uma grande reação moral e intelectual. No princípio do século, a célebre *Querelle des anciens et des modernes*, em que se discute a validade entre os modelos clássico e moderno, torna-se a origem da mudança de paradigma na arte, e levará à posterior caracterização do conceito de modernidade (Habermas, 1990: 19), não só na França como na Alemanha (*ibid*, 1990 :43).

O conceito de arte de Kant, explicitado na "Crítica do Juízo" de 1790, formula-se sobre as ideias iluministas da época. Empresta o recém fundado conceito de "Estética" de Baumgarten (de 1750), e dá-lhe nova significação. Em linhas gerais, Kant formula a arte como jogo, como atividade liberal, não mercenária, cujo objetivo é o sentimento da agradabilidade ("Crítica do Juízo", § 43, *apud* Abbagnano, 1982:351). Os juízos desta agradabilidade (estéticos) são possíveis mediante a categoria do gosto, o senso geral que se funda em forma comunicacional, ou seja, num senso comum compartilhado do sentimento.

A aparência estética é o campo onde o homem e a natureza mutuamente se condicionam. Embora o finalismo da lei natural de alguma forma submeta-se à razão humana, ainda assim a natureza delimita o raio de ação da imaginação humana. O homem atuará sobre o estético compondo e unificando os dados naturais ("Crítica do Juízo", Intr., V, *apud* Abbagnano, 1982:351). Destas considerações estéticas de Kant, cabe notar a limitação imposta ao espírito humano, quer em suas categorias do entendimento, da vontade ou do sentimento. Kant ultrapassa o clássico conceito de mimesis, pelo qual a natureza impressionava a produção artística, mas ainda se mantém, rigoroso, sob os limites do empírico.

De Kant, Schiller amplia os conceitos da arte como jogo, como mediação entre o homem e a natureza e, especialmente, o caráter comunicacional do conceito do gosto. A tendência ao jogo, para Schiller, vai mediar o caráter dual do homem, enquanto ser material e formal. Diante disto, distancia-se de Kant ao reportar o belo na arte não à razão teórica, mas à prática, à razão associada a ação e à produção (Bayer, 1979:296). Portanto, Schiller definirá a beleza como a liberdade na produção da aparência, porém subordinada à técnica, como a condição da representação daquela liberdade (*ibid*, 1979:296).

Na sua principal obra sobre estética, as "Cartas sobre a educação estética", de 1795, Schiller vai ampliar a noção de gosto como senso comum comunicacional. Embora o campo da arte não seja a realidade, mas, sim, a fantasia, Schiller proporá a estética como forma de resgatar a unidade na bipartida sociedade moderna. Esta "utopia estética", fundada sobre o caráter comunicacional da arte, deveria arrebatá os homens e restaurar o Estado, agora como Estado estético. Não se trata de estetizar a vida, mas de transformar as relações sociais a partir da base comum estética (Habermas, 1990:51). Pretendia a arte como uma verdadeira teoria revolucionária social e é, seguramente já, uma crítica à decadência da modernidade proposta na dissolução da arte na vida.

A ultrapassagem do ideário iluminista deu-se pela condensação da consciência romântica no século XIX. Seguindo a linha de uma longa tradição de formulação da razão, cabe afirmar a ampliação romântica (através principalmente de Hegel) da razão como concebida pelos iluministas,

a qual era limitada pelo empírico, à igualdade com o conceito do Absoluto, tornando-se, a partir de então, a razão ilimitada. Esta ultrapassagem da finitude da razão é realizada inicialmente por Fichte, e funda-se na concepção de que no Iluminismo, a razão não se situa ao nível correto do Absoluto mas, sim, “apenas” ao nível finito do entendimento (Habermas, 1990:33). Para Hegel, a razão é presente em toda a realidade, e a realidade identifica-se, portanto, a todo pensamento: perde-se o foro em que Kant pretendia levar a razão à sua própria crítica (Abbagnano, 1982:827).

É com Hegel, inclusive, que se identifica o conceito histórico do racionalismo. Hegel acusa os iluministas de limitar as aspirações do espírito apenas à fé na razão, e que esta, como a crença em fetiches, é apenas uma abstração incapaz de motivar o coração (Habermas, 1990: 36). Nesta lacuna filosófica, Hegel aponta a arte como a mediação possível entre a razão iluminista e a necessidade de unidade social. A razão, enquanto fé iluminista, deve se associar à arte para tornar-se a religião do povo. “O monoteísmo da razão e do coração tem de associar ao politeísmo da imaginação e criar uma mitologia ao serviço das ideias” (Habermas, 1990:41). O mito será considerado, no romanticismo, como uma forma de religião natural, como uma forma de autorevelação do Absoluto. Esta é a visão advogada por Schelling no “Filosofia da mitologia” (Abbagnano, 1982: 645).

Subtrai-se, nesta filosofia idealista, a limitação para qualquer empirismo, fundando-se qualquer ação no sujeito. Na modernidade, “a vida religiosa, o Estado e a sociedade, bem como a ciência, a moral e a arte transformam-se em outras tantas encarnações do princípio da subjetividade” (Habermas, 1990:29). Reduzem-se todos os fenômenos da realidade a estados ou atos do sujeito, através de sua liberdade e reflexão.

A liberdade do sujeito realizável na arte, qual seja, a manifestação do Belo na esfera do sensível, leva a outro conceito fundamental da filosofia da arte romântica: a noção de criação. “Deve o artista espontaneamente e de um só jacto formar e exprimir o significado que o inspira” (Hegel, *apud* Abbagnano, 1982:350). Se a criação reveste-se de significado como um momento de realização do Absoluto na esfera sensível, então os meios ou técnicas que participam no âmbito daquela produção serão meros coadjuvantes, inclusive, até mesmo obstáculos à mais fácil concretização do Absoluto, algo como

limites.

A exaltação do sujeito criador, da personalidade, da autoconsciência posta criativamente na obra, leva a que se refaça o trajeto da produção retrospectivamente buscando, na obra concreta, vestígios dos sentimentos pessoais, tormentos e ideais do sujeito criador (Venturi, 1984:143).

Schlegel introduz alguns conceitos importantes na estética romântica. Alarga os limites do belo por meio de referências a uma estética do horrível, a qual vai assimilar sob si o picante e o aventureiro, o surpreendente, o chocante e o nauseabundo. Schlegel propõe uma poesia autonomizada em que se subtraíam quaisquer outros conceitos da razão teórica, tornando-a assim liberta e acessível às fontes arcaicas da experiência. (Habermas, 1990:96). A poesia induzirá à experiência de um Eu descentrado, ao qual só interessará a autofruição, sendo contrário à unidade dada fornecida pela razão teórica.

São caracteres importantes do romantismo (Abbagnano, 1982:828 e segs.): o otimismo como perspectiva da realidade, pois ela é, em si, Razão absoluta e, portanto, perfeita sob todos os seus aspectos, mesmo se é infeliz ou negativa. Deste otimismo metafísico advém um providencialismo da história, a qual não comporta momentos negativos em si, mas apenas a perfeição da Razão. Nenhum momento da história é pior ou melhor que outro pois toda ela é, em cada evento, perfeita; esta circularidade da história é advogada principalmente por Hegel. Decorre daí uma exaltação positiva da tradição nas suas diversas manifestações: a língua, a pátria e as instituições. O legado cultural transmitido do passado é perfeito, pois é manifestação do Absoluto. Finalmente, o titanismo romântico caracteriza a fúria estéril do sujeito em relação às limitações da existência, contra a insuportável finitude humana. O titanismo não conduz à crítica e à transformação da realidade, como propunham os iluministas, dado que toda realidade é perfeita mas, apenas, a um protesto universal e genérico, sem qualquer engajamento político ou social.

Nietzsche segue trajetória própria ao transpor as barreiras de uma filosofia idealista que fluía pela modernidade. De Hegel, afasta-se, ao não entronizar a Razão como o conceito fundante da consciência da modernidade mas, sim, coloca em seu lugar originário a poesia. E isto não apenas como um

instrumento a estabelecer os vínculos entre a fé na razão e a religião, mas a poesia como a própria unificação, a partir de sua conversão em uma nova mitologia (Habermas, 1990:95). Nietzsche insurge-se contra o domínio da razão, em que vê, camuflada, uma perversa vontade de poder. Sob a égide do racionalismo que se pretende autoinstaurar como momento libertador, Nietzsche percebe apenas uma outra forma de opressão (Habermas, 1990:62). Ao buscar em si mesma a sua validação, a razão conduziria à parcialidade crítica. Esta acusação nietzschiana da razão como o princípio inválido da modernidade é o maior desafio surgido ao discurso do idealismo moderno.

O Iluminismo esvaziou o homem de toda a essência, deixando-o vazio de mitos e crenças. Nietzsche espera que uma mitologia renovada possa superar o niilismo da existência humana e, para isso, confia no mito de Dionísio, o deus ausente cujo regresso está por vir, como a metáfora da reinstauração da consciência mítica arcaica perdida na modernidade. Não se trata, porém, de um retorno à origem como o querem os reacionários, isto é, de um voltar retrospectivo ao arcaico; trata-se, sim, para Nietzsche, de um projetar no futuro a utopia mítica e estética (Habermas, 1990:92). O impasse do niilismo não leva Nietzsche à estéril agonia romântica mas, sim, à revolta, à proposição anarquista da destruição dos valores do racionalismo (Abbagnano, 1982:682).

A proposta estética de Nietzsche é levar à intensificação da subjetividade, de maneira que o sujeito, por essa via, atinja a autodescentralidade e o autoesquecimento. A arte, sendo a nova mitologia, levará ao descentramento da consciência moderna e a tornará aberta às experiências arcaicas. Esta descentralização dissolverá a unidade das experiências racionalistas, bem como dissolverá, também, as convenções da percepção e da ação e é isto o que Nietzsche chama de “sentido estético” (Habermas, 1990:98). O estético, assim entendido, caracteriza o outro-da-razão, hipostaziado como ele.

Para Nietzsche, o mundo entendido como fenômeno estético é um complexo contexto de simulações e interpretações, sem que haja fundamento para qualquer unificação. A criação de sentido, somada a uma sensibilidade passível de impressões, é o núcleo da vontade de poder que é, simultaneamente, uma vontade de aparência, de simplificação e de máscara (Habermas, 1990:100). Crueldade e dor seriam, como o prazer, projeções de

um espírito criador, abandonado à fruição do próprio poder e arbítrio (Habermas, 1990: 99).

Os conceitos na arte moderna

Um dos mais significativos conceitos da modernidade estética absorvido pelos movimentos artísticos do século XX, é a proposição da história enquanto instância determinante de valor artístico. Assimila, por um lado, a tendência iluminista da negação da tradição, enquanto instância a ser ultrapassada e, por outro lado, assimila a valorização do novo, do original, enquanto corolário da ideia romântica da arte como criação. Já com Baudelaire, a arte se vincula à experiência histórica, ao propor que o instante artístico presente seja confirmado como o passado autêntico de um presente vindouro, pela associação, neste presente atual, de valores de eternidade (Habermas, 1990:20).

A noção do progresso, mais especialmente no século XX, formou indiretamente na arte o conceito de vanguarda, o qual, para adquirir valor positivo, tinha de se escorar dialeticamente na tradição. A vanguarda era, enquanto pretensão ápice do progresso na arte, muito estreitamente ligada à vanguarda político-revolucionária. A confiança no progresso da humanidade, em termos das inovações técnicas e de produção que se sucediam em ritmo vertiginoso ao final do século passado foi, em muito, esfriada com a experiência das duas guerras. Mesmo com tão forte inversão do paradigma do progresso na cultura na época do pós-guerra, persistiu na arte a conotação positiva do conceito, inclusive com a aceleração do processo de formação de vanguardas, desde então.

A noção de vanguarda fundava-se, entretanto, sobre simplificada compreensão do progresso na história: ou prevalecia a concepção de que a última moda em termos de tendência artística era a mais radical experiência estética até então, ou prevalecia a concepção, à la Hegel, de que nas vanguardas da arte sucediam-se, em uma alternância dialética circular, os genéricos paradigmas de barroquismo e classicismo. Exemplo da primeira concepção seria o “valor do novo” como valor supremo da arte enquanto novidade, proposto pelo crítico americano Harold Rosenberg em 1960, e que lançava a arte nos braços da moda (Rosenberg, "The anxious object", New York, 1961: 37, *apud* Marchan, s.d.:11). Exemplo da segunda concepção seria a declaração do crítico brasileiro Fernando de Moraes, ao caracterizar a

arte brasileira da década de 80 como um “novo barroquismo”, oposto ao purismo (classicismo) da arte dos anos 70. (Moraes, 1984:§ 3).

O paradigma tecnicista tem, ainda, duas outras importantes conotações para a Estética do século XX. Antes da guerra, a locomotiva, as grandes metrópoles e o cinema, entre outras novidades industriais, tornaram-se parte do próprio ideário simbólico popular e radicalizaram na dissolução das formas arcaicas da vida. A “massa” torna-se elemento importante na experiência cotidiana do sujeito. O choque causado por estas novas experiências é evidente no movimento futurista, com sua polêmica de exaltação da velocidade e da máquina, numa tentativa de estetizar a vida. Depois da guerra, recrudescem as acusações à técnica como a responsável pelos horrores experimentados. Torna-se lugar comum, após algum tempo, associar-se o mundo em que predomina a técnica e a máquina como um mundo inumano, a condenar-se, na técnica, o ter ocasionado a decadência espiritual da humanidade. O mais consistente movimento antitecnista, de cunho antirracionalista, é o Dadaísmo, que adota como métodos os antimétodos e, como procedimento, o acaso. A obra dadaísta “Espírito do Tempo” resume a perspectiva do movimento: uma cabeça de manequim em linhas clássicas gregas é ornada por toda a sorte de instrumentos de medida e de aferição.

Embora tratada com muita argumentação em torno ao tecnicismo, a concepção de vanguarda ligada ao antitradicionalismo reveste-se de especial significado na modernidade, pois implicará na posição antiarte. No resumo conceitual traçado até agora, a antiarte torna-se um lugar comum entre os manifestos de todas as vanguardas do século XX. Foi elemento decisivo para o Dada, para o Futurismo, o Expressionismo, a *Pop art*, Tachismo, *Action Painting*, *Happening*, etc., com variedades mínimas de conotação. Uma das mais explícitas manifestações da antiarte é o manifesto estético do grupo *Fluxus*, de 1963: “esta en contra del objeto artístico tradicional como mercancía, falta de función... la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material y capacidades para fines sociales constructivos” (*apud* Marchan, s.d.:249-50).

A antiarte é uma forma (embora negativa) da história da recepção, tal como a entendia Benjamim (Habermas, 1990: 25). Nem aceita a tradição incondicionalmente, como queriam os românticos, nem aceita-a criticamente,

como queriam os iluministas, mas nega-a, ingenuamente, respaldada em critérios tais como os de criação e novidade. Tudo o que represente a tradição pictórica é negado: técnicas, valores, instituições, iconografia, conceitos do belo e do estético e, até mesmo, a própria possibilidade de existência de um objeto artístico, a tudo isto negaram os artistas conceituais. Essa atitude antirecepção acarretará na desconsideração do ensino da arte, fato exemplificado pelo que Fernando Moraes afirma sobre a geração de artistas dos anos 80: “eles manifestam-se contrários aos ensinamentos básicos das escolas acadêmicas... Eles vão contra o ensino do manuseio de matérias que vão compor a obra” (1984: § 12).

Menos de um século passou-se entre a formulação do conceito da agradabilidade como fundamento do gosto (que Kant fora buscar ao decorativo Rococó) e a estética do horrível de Schlegel. O belo define-se, na origem da estética, como a perfeição sensível, seja enquanto representação perfeita, seja enquanto o prazer que acompanha a fruição dessa perfeição (Abbagnano, 1982:101-02).

A destruição da experiência que possibilitava a fruição desinteressada do belo teve inúmeras origens ou causas. A instabilidade provocada pela afluência das multidões nas grandes metrópoles provocou uma dessacralização da poesia, a qual Benjamim irá estudar através do conceito de “aura”. As massas irão provocar a decadência do gosto, como fora proposto no início da estética: elas passarão a exigir que as coisas que se lhes apresentam estejam mais próximas a si e, para tanto, acolherão, por exemplo, as reproduções das obras de arte, as quais, pela sua reproduzibilidade, diluirão a aura da arte autêntica (Benjamim, 1980:10).

Por outro lado, outro golpe para a noção iluminista do desinteresse na fruição foi a transformação da poesia em mercadoria. Mais que isto, transformou-se o poeta e intelectual em mais um objeto vendável a expor-se nos cafés das grandes cidades. Benjamim irá estudar este aspecto da arte em inúmeros ensaios, especialmente na análise da obra de Baudelaire.

A modernidade irá encontrar novos objetos para a apreensão estética, através de uma percepção desenvolvida pela industrialização e por seus processos. Por exemplo, na descoberta da arte africana, oceânica etc., pelos artistas europeus, tal como ocorreu na origem do Cubismo ou, também, nas

experiências de choque dos *hapennings* dadaístas e surrealistas ou, ainda, na embriaguez futurista com a máquina. Com Duchamp ampliou-se o leque do que se entende por objeto artístico, desde a aparição de seus *ready-mades*. Na esteira de Duchamp, e um pouco interessadamente, vai o *pop* inglês e americano trazer para o interior da *high culture* toda a parafernália dos objetos de consumo popular.

Na década de 60, a descaracterização do objeto artístico enquanto correspondendo ao clássico conceito do belo atinge dois pontos extremos. Por um lado, com a chamada arte conceitual, o objeto artístico chega ao extremo de se dissolver nas intenções com que foi realizado. O exemplo mais característico desta tendência talvez seja a obra de Boezem, artista holandês, que em 1969 escreveu seu nome com fumaça sobre os céus de Amsterdam usando um avião a reação; antes que sua “obra” se volatilizasse, o artista registrou-a fotograficamente: literalmente, Boezem dissolveu o tradicional conceito de arte. Por outro lado, com a tendência artística dos *Happenings*, o artista transforma a si próprio em obra de arte assim como, também, aos objetos circundantes, locais ou, mesmo, outras pessoas que incluía em suas intervenções estéticas. Mundo e arte coincidem nos *Happenings*.

Uma descrição do atual quadro das pesquisas em torno ao fundamento do objeto estético é encontrada em Fernando de Moraes: “apesar da ênfase que se dá a pintura, todas as categorias foram para o beleléu ou se mesclam, e o jovem artista dos anos 80 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências... A pintura voltou a ser um vale tudo” (1984: §7).

Um terceiro quadro em que se delineiam os laços da modernidade com a produção estética do século XX são as tentativas atuais de dar continuidade à utopia estética de Schiller. Com vistas à moral e à pretendida humanização das relações da vida, muitos artistas contemporâneos veem na arte uma função política e, em certo sentido, ética. As relações entre a vanguarda estética e a política nem sempre foram muito claras, mas a iniciativa de, através da arte, modificar as relações da vida permanecem. O *Fluxus* pretende extinguir as belas artes para utilizar-se de suas energias “para fines sociales constructivos” (Marchan, s.d.:249). Esta utopia de pretender a revolução estética como uma verdadeira revolução social, no entanto, reduz-se a mero

“paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente” (Marchan, s.d.:11).

De outra maneira, a continuidade da utopia estética pela contemporaneidade, objetiva a liberar as forças psíquicas que exprimem-se em certo pensamento mítico e, para tanto, valem-se da realização de ritos e festivais, de *Happenings* e *performances*. Objetivos desta natureza são parte do programa do *Fluxus*, e Joseph Beuys busca a “legitimacion de la actividad artistica como algo excelso, rayando lo mesiánico” (Marchan, s.d.:245). O projeto nietzschiano da exaltação da poesia como uma mitologia renovada determina diversas manifestações artísticas naquelas décadas, “hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica” (“El Happening”, 1966:101, Joseph Beuys, B. Brock, G-Ferro, J. J. Lebel, V. Vostell, etc, *apud* Marchan, s.d.:243).

Um quarto e último quadro referencial da produção artística do século XX que se apoia sobre a estética modernista é o mais evidente, e apresenta-se pela filiação direta do Expressionismo contemporâneo (e suas formas correlatas, o Abstracionismo informal e a *Action Painting*) ao ideário romântico do século XIX (Leymarie, 1967:112) e (Barros & Mesquita, 1985:13). O conceito fundamental do romanticismo, qual seja, a exaltação da subjetividade e seu corolário, são transferidos, *in toto*, ao expressionismo. O artista expressionista reinscreve-se na esfera do absoluto: de si e para si flui qualquer objetivação do real: “quer assuma a realidade, subjetivando-a – conceitua Argan - quer projete-se sobre ela, objetivando-se, o essencial é o encontro do sujeito e do objeto, seu corpo a corpo direto com a liberdade” (*apud* Barros & Mesquita, 1985: 13).

A Expressão, que denominará esta tendência artística, é tomada ao discurso filosófico no seu sentido genérico de manifestação e implicará, para o movimento, na exteriorização das emoções do artista. Embora o termo continue indefinido em seu significado, a disseminação de seu emprego garantiu-lhe a sobrevivência. Na estética atual, afirma-se como a “tensão entre a liberdade e agrilhoamento, individual e coletivo, razão e instinto, idealismo e anarquia” (Barros & Mesquita, 1985:13). Numa de suas formas contemporâneas, a *Action Painting* de Jackson Pollock, “elimina de raiz la capacidad crítica de reflexión (tanto en el creador como en el espectador)”

(Marchan, s.d.:235).

Considerando a concepção da filosofia romântica quanto ao conceito da técnica como um obstáculo à manifestação do Absoluto na esfera do sensível, uma descrição do fazer expressionista pode assim ser dada: “deformação, incisão, energia alucinante, subversão da matéria pictórica, ironia, grandiloquência, busca da monumentalidade, poética do feio, atmosfera apocalíptica, emergência do ‘eu’ psicanalítico, busca de poéticas pessoais e intransferíveis, tensão entre indivíduo e mundo em crise” (Barros & Mesquita, 1985: 14).

Vai opor-se o artista expressionista a qualquer espécie de cerceamento de sua liberdade criadora, a qualquer norma ou convenção que limite suas energias primevas. Suas pinceladas “emergem da ressonância que o objeto desperta na psique do artista, que por sua vez, comunica-os ao espectador” (Barros & Mesquita, 1985: 13).

Ao desqualificar qualquer objetividade em sua produção, vai o artista expressionista, manhosamente, aliar-se ao conceito anarquista da crítica nietzschiana da modernidade. De fato, de sua febril atividade com tintas e pincéis, resultam obras em que o sujeito radicaliza-se até o auto-descentramento total, à perda de qualquer liame, quer com convenções de percepção, quer com convenções sociais, exatamente como estipulava o programa da utopia estética do filósofo alemão. No entanto, suas obras não atingem seu objetivo anarquista mas, apenas, lançam-se a um beco sem saída, cujo único fim social será, não a revolução nietzschiana, mas a comercialização em alguma galeria. Muito ao contrário da destruição dos valores racionalistas da cultura, o qual é o ideal anarquista, fica o artista expressionista apenas diante de seu próprio titanismo estéril.

A vitalidade do ideário romântico-expressionista em nossos dias pode ser avaliada pelas palavras de Fernando de Moraes:

[para a geração ‘80] “...um retorno do artista a si mesmo, à sua subjetividade, mediante a liberação de uma fantasia não planejada ou controlada, e que se manifesta por uma intensificação, do gestual e da cor, quase um neo-informalismo ou neo-figurativismo (1984: §3).

Final

É inegável a dívida das vanguardas com as concepções da Estética, desde a sua origem no século XVIII. As “rupturas” que foram propostas nas décadas de 60 e 70 reduzem-se em amplitude, não como pontos-fulcros na história da arte mas, apenas, como desdobramentos daquelas concepções iniciais. O suposto emaranhado de conceitos da modernidade estética, bem como seu corolário do “vale-tudo”, dilui-se, não como uma postura positiva de crítica à Estética, mas apenas como uma estratégia sutil no interesse tendencioso exercido sobre a seletividade em que se baseia a recepção da tradição. A revolução estética tornou-se, na verdade, apenas um meio de vida.

A modernidade artística tornou-se indelevelmente tingida com a emergência, no pós 2ª guerra, da sociedade de consumo, esta, sim, uma verdadeira revolução na infraestrutura, tendo muitos desdobramentos. Os norte-americanos, que até a década de 60 apenas compravam a arte europeia, passaram a ser, a partir de então, produtores efetivos de arte e, desde aí, todas as tendências artísticas, ou se originaram nos EUA ou lá encontraram confirmação valorativa. A “tradição do novo” imposta pelos americanos levou à orquestração funcional das vanguardas contemporâneas (Marchan, s.d.:243).

Se a modernidade artística não é ininteligível, deve-se então somar às análises que dela são feitas a dose correta de atenção à importância de um mercado, ao qual interesse a disseminação de conceitos tais como os de antiarte, de subjetividade acrítica, etc. A leitura desta modernidade deve então principiar pela perspectiva proposta por Benjamim e determinar, pragmaticamente, na transmissão da tradição estética, o que comporta de cultura e o que comporta de barbárie.

Bibliografia deste ensaio

ABBAGNANO, Nicolas (1982). *Dicionário de Filosofia*, tradução coordenada por Alfredo Bosi. São Paulo: Ed. Mestre Jou. 2º ed.

BARROS, Stella Teixeira de & MESQUITA, Ivo (1985). “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”. *Catálogo da 18º Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo Imprensa Oficial do Estado.

BAYER, Raymond (1979). *História da Estética*, tradução de José Saramago, Lisboa: Ed. Estampa. 1º ed.

BENJAMIM, Walter (1983). “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, tradução de José Lino Grunnewald. Em *Walter Benjamin, Max Horkheimer. Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas*, (“Os Pensadores”), pp. 5-28. São Paulo: Abril Cultural. 2º ed.

HABERMAS, Jorgen (1990). *O Discurso Filosófico da Modernidade*, tradução de Ana Maria Bernardo, e outros. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1º ed.

LEYMARIE, Jean (1967). “Expressionismo” (verbete). Em *Dicionário da Pintura Moderna*, tradução de Jaci Monteiro. Pp. 112-114. São Paulo: Edimax.

MARCHAN, Henri (1974). *Del Arte Objectual al Arte de Concepto*, s.l.: Frederico (1984). “Gute Nacht herr Baselitz ou Hélio Oliticica Onde Está Você?”. Em *Revista Módulo*, julho.

VENTURI, Lionello (1984). *Historia da Crítica de Arte*, tradução de Rui Eduardo Santana Brito. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed. 1º ed.

Simbologia da cultura do século XX

Introdução

Este ensaio utiliza-se de dois quadros genéricos esquemáticos, a partir dos quais serão distinguidos e identificados os fatos históricos e culturais considerados relevantes para a argumentação. Um destes quadros percorre um eixo histórico, diacrônico, o outro, ao contrário, discorre sobre um eixo sincrônico.

Perspectiva analítica diacrônica da cultura

Sob a perspectiva diacrônica, faz-se uma distinção histórica do século XX em três segmentos temporais. O primeiro segmento estende-se no tempo desde os primeiros anos do século até o eclodir da primeira grande guerra mundial – em datas, de 1900 a 1914, aproximadamente. O segundo segmento compreende desde o fim da primeira guerra até as duas décadas posteriores ao final da segunda grande guerra – numericamente, de 1918 a 1945. O terceiro, finalmente, inclui as décadas de 1950 e 1960 e segue até a contemporaneidade.

O primeiro período histórico apropria-se, ainda, como um seu contínuo, das últimas décadas do século XIX. O que interessa à argumentação aqui desenvolvida, e que distinguiria este dos outros períodos, é o caráter experienciável que estes primeiros anos do século tem, um clima sócio cultural bem descrito nas bucólicas cenas dos saraus parisienses retratadas pelo pintor Auguste Renoir, tal como o “Le Moulin de la Galette”, de 1876. O que se vê é uma sociedade vivendo sob o charme das novas conquistas tecnológicas, dos *boulevards*, dos primeiros cinemas, do *laissez faire*. Um período de idílio e de confiança no progresso trazido ao cotidiano pela industrialização crescente.

Ao contrário deste período otimista, o horror e a comoção do acontecimento da primeira guerra e, em seguida a duas décadas, o novo conflito mundial, no

que consistiam de barbárie e de desumanidade, são as características da cultura que interessa destacar no segundo período histórico. É de se considerar as duas guerras mundiais, bem como as décadas que se seguiram, como galvanizados em torno a poucas e intensas características apocalípticas. O intuito anarquista do Cabaré Voltaire Dadaísta de 1916, realizado em Zurique por artistas e refugiados da guerra, simboliza a descrença com o período.

O terceiro e mais recente período histórico, em seguida à década de 50, tem novas e marcantes características para a cultura mundial. As peculiaridades sociais deste período incitam autores como o sociólogo americano Daniel Bell (1977:383) a distinguir, a partir de então, uma nova etapa de desenvolvimento histórico, por ele denominado de sociedade da pós-industrialização.

Antes de mais nada, cabe afirmar que esta divisão esquemática diacrônica tem um caráter apenas metodológico para a monografia, para efeitos de análise, não reivindicando, portanto, nenhuma pretensão histórico-descritiva mais ampla.

Perspectiva analítica sincrônica da cultura

Quanto à divisão sincrônica empregue neste ensaio, segue-se também orientação do sociólogo Daniel Bell (1977:25 ss.), quando este distingue na sociedade, analiticamente, três aspectos fundamentais ou âmbitos de ação socialmente organizada. O primeiro aspecto diz respeito à própria estrutura social, aos meios de economia, ao domínio da tecnologia e ao sistema ocupacional. O segundo diz respeito à política, incluídos aí os processos de distribuição de poder e de resolução de conflitos e divergências entre grupos e indivíduos. O terceiro, finalmente, é o que envolve o domínio da cultura, ou seja, o domínio do simbolismo expressivo e dos significados.

Cada um destes três aspectos da sociedade mantém, ou contém, um eixo axial em torno do qual giram as principais ações nos respectivos âmbitos. O eixo básico da estrutura social é a ação de economizar. Para a política moderna cumpre, especialmente, a participação. Finalmente, para a cultura, o eixo de ação diz respeito à realização e ao aprimoramento do eu (Bell, 1977:26).

Este ensaio se dedicará, exclusivamente, a aspectos culturais de cada um dos três segmentos diacrônicos analisados. Procurará relacionar fatos e acontecimentos ao nível da simbologia expressiva com os aspectos históricos de maior interesse para a argumentação. Não pretende ser análise histórica nem social da arte, mas trazer algumas luzes da literatura recente sobre o desenvolvimento histórico-sociológico do século para os movimentos de artes plásticas do século XX.

Características principais de cada período

No período de transição entre os séculos XIX e XX, a característica mais significativa que nos interessa destacar é a confiança generalizada na produção simbólica, pelas possibilidades positivas da comunicação e dos processos tecnológicos. Vive-se o momento maior da produção industrial, momento de superação dos processos de produção aviltantes registrados no século anterior. Por outro lado, as transformações provocadas na sociedade pela tecnologia começam a se manifestar mais intensamente na experiência comum de todos.

No segundo período diacrônico destacado na *durée* do século XX, compreendido pelas décadas de 20 a 50, identificaríamos como característica principal o pessimismo com a tecnologia e com os objetivos da sociedade industrial. Há uma descrença generalizada nos ideais Iluministas de libertação da barbárie e do misticismo primitivos, os quais ressurgiam revigorados pela experiência coletiva das guerras. A negação exacerbada do racionalismo leva a um resgate dos ideais do romanticismo, da transcendentalização do sujeito diante da sociedade e dos meios comunicacionais.

No terceiro período, finalmente, na sociedade pós-industrial, destacaríamos a principal característica como o processo de diluição do conceito existencial de sujeito, considerada a ênfase advogada pelas décadas anteriores, em prol de um mais amplo conceito existencial de socialização, de vida social. Consequência ou causa desta diluição, há uma maior aceitação e uma mais intensa absorção da sociedade pela mediação dos processos comunicativos, especialmente aqueles que envolvam grandes quantidades de indivíduos.

A cidade-luz e a transparência da linguagem

A ponte da comunicação

A confiança na competência da comunicação em mediar as relações humanas foi um dos aspectos mais característicos dos primeiros anos do século. No âmbito da cultura, uma das simbologias expressivas mais típicas foi, sem dúvida, o movimento artístico expressionista, especialmente o precursor *Die Brücke*, de 1905. A metáfora positiva tratava a arte como “*brücke*” (“ponte”, em alemão), como se fora um elo de associação entre o artista e o público. Mesmo tendo os conteúdos de suas pinturas e gravuras fortemente entintados emocionalmente, com alta carga de singularidade, a crença maior dos primeiros expressionistas residia na capacidade expressiva positiva da arte: a ela confiavam reestabelecerem-se os elos pessoais com o público, entre o si e o outro. Acreditavam na transparência comunicativa da arte.

Em todos os outros movimentos de cultura visual, percebe-se a continuidade desta crença na potencialidade comunicativa da arte. Se o Cubismo de 1907, por exemplo, destruía a sintaxe tradicional da representação pictórica, por outro lado, substituí-a por outra sintaxe, fragmentada é certo, porém capaz de constituir-se também em um código, rapidamente seguido por inúmeros outros artistas. Além disso, os Cubistas não abandonam nunca uma relação comunicativa com seu público. Quando as pesquisas do Cubismo analítico levam a radicalizar a segmentação visual, quase abandonando a possibilidade comunicativa pela extremada carga de inovação sintática, Picasso e Braque passam a utilizar-se de colagens de objetos físicos sobre a tela, bilhetes de trem, rótulos de garrafas etc., como a tentar manter um vínculo com a realidade cotidiana, uma tentativa de reestabelecer o vínculo comunicacional.

Tecnologia e cultura

Sob o aspecto da exaltação tecnológica, salta logo à memória o movimento Futurista, de 1909. Desde seu manifesto inaugural, há uma paixão explícita pelas novas tecnologias: “havíamos velado a noite de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor

fechado de um coração elétrico” (Marinetti, 1980:31). Este otimismo exagerado havia superado, aparentemente, as contradições do período romântico com a técnica e com a razão. Se a tese romântica da “arte pela arte” havia proposto um alheamento do mundo, então o movimento Impressionista de 1874, cuja influência no âmbito das artes plásticas do início do século XX é indiscutível, ao contrário, propunha relacionar o cientificismo e a tecnologia no âmbito da cultura (Menezes, 1991:41), repropoñdo a velha fórmula da Vinciana da relação entre a arte e a natureza, da arte como uma forma de pesquisa da natureza.

A radical mudança dos parâmetros experienciáveis deste período em relação à tecnologia é analisada por Bell:

“as percepções estéticas, particularmente de espaço e de tempo, foram radicalmente alteradas. Os antigos não dispunham de um conceito de velocidade e movimento que correspondesse ao de nossos dias; nem havia uma concepção sinóptica de altura – a visão a partir do ar – a que devemos um padrão diferente com que avaliamos uma paisagem ou um panorama urbano. Foi na Arte, particularmente na Pintura, que ocorreu tão radical mudança de sensibilidade.” (1977:215)

Como ilustra Marinetti: “no avião, sentado sobre o tanque da gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu sentia a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero” (1980:81).

Três oposições causando simbologia expressiva

Três oposições básicas se mostram no âmbito da simbologia expressiva da cultura, e serão esboçadas nesta parte do ensaio. Inicialmente, a ideia da contradição entre ordem e caos. Em seguida, a ideia da identidade da individualidade contrapondo-se à grande massa da metrópole. Finalmente, a ideia de um racionalismo objetivista opondo-se a um emocionalismo subjetivista.

Caos opondo-se à ordem

A ideia de uma metafísica do caos opondo-se à antiga metafísica da ordem (e,

talvez, subjugando esta) é, sem dúvida, uma das várias decorrências dos novos desenvolvimentos da ciência de fins do século XIX e início do século XX. Alguns dos pressupostos da tradicional concepção de um universo ordenado, e que se espalharam na órbita do simbolismo expressivo da cultura dos séculos XVIII e XIX, seriam a metafísica geométrica da Mecânica de Newton (ver Burt, 1983) e a herança do classicismo artístico, grego e, depois, renascentista. O Neoclassicismo de fins do século XVIII seria a simbologia acabada destes princípios metafísicos ordenadores na cultura.

No princípio do século XX, esta metafísica da ordem universal seria questionada por diversas e potentes teorias científicas. Inicialmente, um primeiro golpe adviria da teoria da evolução natural de Darwin, publicada em 1859, e que propunha critérios casuísticos para a origem das espécies, ao contrário do tradicional “plano divino”. O golpe derradeiro, entretanto, viria da teoria geral de relatividade de Einstein que, *grosso modo*, tornava o universo dependente das relações com um observador (ver Hull, 1984).

Outro pressuposto das ideias que ajudariam a contradizer a metafísica geometrizar dos séculos anteriores, será a absorção pela cultura europeia dos conteúdos estéticos dos museus etnográficos de Paris e Londres. Absorção realizada especialmente por Picasso e outros artistas. Desta valorização das culturas “primitivas” decorrerá o que no âmbito da Sociologia depois viria a ser chamado de “relativismo cultural”, isto é, a valorização indiscriminada de outras culturas, e do que decorrerá um confronto com o etnocentrismo europeu.

No âmbito da simbologia expressiva, a suplantação de uma visão de cosmos ordenada teria consequências no já citado Impressionismo, ainda no século XIX. O abandono da composição geometrizada da superfície da tela, a diluição da forma à pincelada, a recusa em seguir os moldes clássicos de composição da cor (tons escuros, claros e de passagem) em direção a uma colorização das sombras (herança de Delacroix) o que dinamizava e intensificava os contrastes cromáticos. Tudo isso revelava o abandono de uma visão de mundo, geométrica, em direção a outra, mais fluida, mais “caótica”.

Logo em seguida, haverá resistências a estas novas linguagens artísticas: o Neoimpressionismo de 1887, de Signac e Seurat, bem como o trabalho

explicitamente anti-impressionista de Cézanne. Porém, as novas liberdades “caoticizantes” haviam germinado e, somando-se a outras características culturais (como as esboçadas a seguir, singularidade do indivíduo e emocionalismo), monopolizariam grande parte da cultura nas décadas posteriores.

Identidade do indivíduo versus massa da metrópole

A ideia de uma identidade da individualidade confrontando-se com a massa da metrópole é um tema encontrado já em Baudelaire, no século XIX. Para Walter Benjamin, em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” (1985a):

“Jules Laforgue disse de Baudelaire que ele foi o primeiro a falar de Paris como uma cidade diariamente condenada à experiência de capital. Poderia ter dito também que ele foi o primeiro a falar do ópio que é dado a essa – e só a essa – condenada, para o seu alívio. A multidão não é só o asilo mais recente do proscrito; é também o mais recente narcótico do abandonado”. (1985:82).

Ainda segundo Benjamin, “Baudelaire amava a solidão; mas ele a queria bem no meio da multidão” (1985a:77). A grande metrópole foi uma decorrência do Processo da 2ª revolução industrial. Sua contradição, à época de Baudelaire, revelava-se na transformação urbanística de Paris. A existência da individualidade diante da metrópole comporta uma ambiguidade em Baudelaire que, se via com horror a despersonalização da massa, por outro lado, via com fascínio a Paris reurbanizada (Menezes, 1990:159 – nota 07).

Pode-se estabelecer uma identidade entre a individualidade e a instituição da propriedade, nas palavras de Bell, que pode explicar esta grande contradição havida na idade moderna: “na sociedade ocidental, durante vários séculos, a propriedade, como proteção dos direitos privados à riqueza, foi a base econômica do individualismo.... Na vida moderna, a propriedade modificou-se de duas maneiras distintas.” (Bell, 1977:400). É interessante ainda retomar esta junção feita por Bell entre a propriedade e a individualidade sob a ótica Baudelaireana, o qual via a atividade do poeta como comparável à prostituição (Benjamin, 1985a:64): “Baudelaire sabia bem o que ia se passando na realidade com o literato: como *flâneur* ele se dirige para o

mercado, achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já para encontrar um comprador”.

No âmbito da simbologia expressiva, especialmente nas artes plásticas, não há como não lembrar a tão radical, admirada e valorizada singularidade de três dos mais importantes pintores pós-impressionistas, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne e Paul Gauguin; este último, inclusive, abandonando o continente europeu em 1891, em direção ao Taiti, na busca de um primitivismo mesclado de revolta contra a civilização europeia.

Racionalismo objetivista versus emocionalismo subjetivista

A ideia de um racionalismo objetivista opondo-se a um emocionalismo subjetivista torna-se exacerbada nos princípios do século. Tratou-se, no âmbito genérico na cultura, da antítese entre o racionalismo iluminista e o transcendentalismo romântico. O racionalismo, nas palavras de Bell...

“pela ênfase que dá à maneira lógica, prática, instrumental, voltada para a solução dos problemas... trata-se de uma visão universal, bem oposta aos modelos religiosos, estéticos e intuitivos, tradicionais e costumeiros. Inspira-se profundamente na visão universal newtoniana, e os escritores do século XVIII, herdeiros do pensamento de Newton... acreditaram, além disso, que dentro de um curto lapso de tempo, o método racional poderia submeter inteiramente o pensamento às suas leis.” (Bell, 1977:386-387).

Seriam mais dois pressupostos do racionalismo, além do já citado determinismo científico newtoniano, o tecnicismo que, sem dúvida, recebia no período um aval amplificado e, numa raiz distante, o já gasto racionalismo escolástico. Para Le Goff, “o surgimento da ciência experimental, nos prelúdios do Renascimento, colocava-se contra o racionalismo escolástico, aderindo à toda a corrente anti-intelectualista que, desde então, atrai os espíritos” (*apud* Menezes, 1990:128).

O emocionalismo confunde-se com a história da valorização da subjetividade. Um dos primeiros filósofos a denotar o tema em seus escritos foi Santo Agostinho que, com suas "Confissões", deu uma nota

autobiográfica tingida de emoção ao tronco filosófico da antiguidade latina. Segundo Abbagnano (1984a):

“O problema do homem Agostinho: o problema da sua dispersão e da sua inquietude, o problema da sua crise e da sua redenção, da sua razão especulativa e da sua obra de bispo... o centro da especulação de Agostinho coincide verdadeiramente com o centro da sua personalidade” (1984a:173).

Outro filósofo importante para esta história da subjetividade é Montaigne. Ainda com Abbagnano (1984b):

“Os primeiros frutos do seu trabalho... são simples compilações de factos e máximas, obtidas em diversos escritores antigos e modernos e nas quais não surge ainda a personalidade do autor. Seguidamente, porém, essa mesma personalidade começa a ser o verdadeiro centro da meditação de Montaigne, a qual assume o carácter de uma pintura do eu” (1984b:41).

Como objeto de investigação filosófica a noção de sujeito entra para a história da filosofia, entretanto, apenas com Descartes (Abbagnano, 1982:368). Posteriormente, no romantismo, através da obra de Fichte e, especialmente, Schelling, o Eu, tornado absoluto, mescla-se de um componente sentimentalista: ainda segundo Abbagnano, um dos caracteres que definem o sentimento na concepção romântica, é “o seu carácter de extrema subjetividade, pelo que ele constitui aquilo que há de mais subjetivo, no sujeito” (1982:844).

A partir desta fórmula romântica, subjetivismo e emocionalismo uniram-se na cultura artística, tornando-se, desde então, quase sinónimos, usados sempre em contradição com qualquer forma de racionalismo, este (como mostra Bell, acima) sempre identificado com a técnica e o mecanismo. Retorna-se à distinção entre um romantismo literário e um iluminismo cientificista.

Esta distinção radicaliza-se de tal forma no âmbito do simbolismo expressivo que se torna um parâmetro para críticos recentes, como o brasileiro Frederico Morais, a adotá-la para sistematizar a produção de arte do século (1990). Embora com algumas generalizações e incoerências, é possível traçar uma

linha divisória relativamente nítida entre movimentos artísticos deste século mais racionalistas ou mais irracionais, conforme o enfoque dado a detalhes técnicos, sintáticos, a maior ou menor indiciabilidade do artista produtor, etc.

Documentos de barbárie: descrença na comunicação

A ambiguidade da técnica

A atitude predominante no período de entre e pós-guerras foi o pessimismo com a cultura e, principalmente, com o próprio ser humano. O que esteve em jogo foi a desilusão com o projeto iluminista de conduzir o ser humano para além do misticismo e do culto à tradição. “Durante os últimos cem anos, na cultura ocidental, a corrente dominante tem sido o modernismo, com suas investidas contra a tradição e as instituições estabelecidas” (Bell, 1977:136-137). O tecnicismo, que fora o principal realizador social do projeto modernizante, e que antes aparentava ser a possibilidade de tornar experimentável o extraordinário, tornou-se o produtor de máquinas mais mortíferas e engenhos mais destrutivos, empregues nos conflitos. O tecnicismo revelou uma outra face, aparentando embutir em si aquele obscurantismo místico de que buscavam afastar-se os modernos. Segundo Menezes,

“a industrialização carregava, já no seu nascedouro, elementos de contradição e ambiguidade... desde os primeiros utensílios... desenrolou-se sob os signos da construção e da destruição ao mesmo tempo... o utensílio de defesa era o mesmo de ataque, a pedra que servia para a produção do fogo se prestava também para a guerra... na sociedade à beira de revolução industrial, onde a máquina ameaça transformar-se no agente central da produção de riquezas, os caminhos dessa indigesta combinação de meios racionais associados a fins irracionais criava uma fantasia doentia que assolaria a literatura romântica e toda a cultura da época”. (Menezes, 1991:36-7).

A ambiguidade da técnica exacerbou-se neste período, e a decepção na cultura estendeu-se a muitos outros campos, tais como a crença no projeto racionalista ou a crença na infalibilidade da comunicação. O que aparentemente fracassara, segundo a ótica de muitos autores do período, fora o sonho de uma racionalidade perfeita, que harmonizava a sociedade em torno ao ideal da razão e da técnica. Motivos se alegaram, para justificar este

fraquejamento, como explica Bell:

“o fato de ter este sonho [harmonizar a massa da sociedade] – tão utópico, à sua maneira, quanto os de uma comunidade perfeita – fraquejado é atribuído, pelos que nele acreditam, à resistência humana à racionalidade. Mas também pode ser devido à própria ideia de racionalidade que orienta o empreendimento – a definição de função sem uma justificativa da razão.” (Bell, 1977:49).

Um dos mais importantes críticos ao projeto da racionalidade foi Adorno, assumindo maior importância principalmente depois de retornar dos EUA para sua cátedra em Frankfurt. Segundo Vattimo (1987:40), Adorno “é o emblema de uma atitude que concebe a tarefa do pensamento do *Novecentos* como resistência aos atentados que a racionalização do trabalho social perpetra contra a humanidade do homem, concebida sempre em termos de subjetividade e autoconsciência”. Nesta postura, se exprimem aqueles ideais do período subsequente da cultura, onde a comunicação era vista como uma forma autotransparente para o sujeito, e que tão bem era simbolizada na produção e intenções dos expressionistas.

Muito da produção cultural tem por objetivo esta tentativa de resgate de uma autenticidade comunicacional, pretensamente perdida.

“Fenomenologia e primeiro existencialismo, mas também marxismo humanista e a teorização da ciência do espírito são manifestações de um fio condutor unificador de um largo sector da cultura europeia – que podemos individualizar como caracterizado pelo pathos da autenticidade, isto é, em termos nietzschianos, da resistência à realização do niilismo”.

Transcendentalização das sintaxes artísticas

O pessimismo, aqui descrito, foi a atitude que caracterizou a descrença contra o racionalismo e, ao mesmo tempo, a recusa em acompanhar o desenrolar dos acontecimentos no pós-guerra, nas décadas de 50 e 60. Várias foram as consequências deste pessimismo no âmbito da cultura. Nas artes plásticas, pode-se apontar estas consequências, por exemplo, na afirmação em prol de

uma antiestética, percebida em várias tendências artísticas ou, por outro lado, na radicalização do projeto artístico abstracionista que, abandonando definitivamente os escrúpulos cubistas para com a representação, atinge a mais pura apresentação desnuda da sintaxe artística.

No momento cultural vivido então, estes movimentos compartilham a arremetida contra os cânones de uma cultura que se desfalecia, porém os problemas a que se dedicavam eram bastante divergentes. Tanto que, em seguida a Segunda Guerra, os formalistas (construtivistas, concretistas, etc.) abandonaram o centro do cenário cultural europeu, cedendo espaço à grande profusão de informalistas (*Art Brut* (1945), Grupo Cobra (1948), Expressionismo Abstrato (1950), herdeiros de Dadá e do Surrealismo. Esta contradição - e o consequente esvaziamento do projeto formalista - é descrita por Menezes na...

“transformação sofrida pelas próprias vanguardas intelectuais no seu projeto de racionalização das linguagem artísticas... consistente num primeiro momento de ímpeto revolucionário, onde se acentuam os elementos antagônicos e agonísticos contra o sistema... que lutam para o estabelecimento de uma ordem nova para a irracionalidade da sociedade industrial, e um segundo, quando aquele projeto é esvaziado de seu significado inovador para se configurar como uma simples normatização domesticada dos postulados anteriores, dando-lhes um caráter de adaptação absoluta ao quadro social...” (Menezes, 1991:177).

Os informalistas surgidos depois da Segunda guerra afirmavam a total destruição da linguagem e da sintaxe artística e, portanto, da possibilidade de articulação consciente da comunicação artística, reduzida, depois disso, a mero sinal natural (como uma expressão facial) dos estados internos de um indivíduo que se radicaliza diante de uma sociedade angustiada. A principal herança dadaísta foi, não só para os informalistas como para outros movimentos artísticos posteriores, a atitude antiestética.

A antiarte

Esta atitude antiestética seguiu por uma linha evidente, desde o movimento Dada até os movimentos artísticos de décadas bem posteriores. Contribui

para o desenraizamento da atividade estética o fato de esta atividade cultural ter sido “assimilada na produção de bens de consumo industrializados... tirada de seu âmbito tradicional e de seu espaço reservado, para fundir-se com a noção, em princípio alheia e talvez mesmo oposta a ela, de satisfação de necessidades diárias e elementares” (Menezes, 1991:63). A atitude antiarte se caracterizou por discutir e negar a condição artística, e muitos de seus pressupostos foram continuações de diversos pressupostos das escolas artísticas de antes das guerras. A negação da condição artística acontece, seja contra o seu tradicional desenvolvimento técnico, seja contra o seu desenvolvimento como linguagem, seja contra as suas instituições sociais de respaldo, “a utopia dadaísta da antilinguagem, da antiarte e da contracomunicabilidade” (Menezes, 1990:93).

Anti técnica artística: facilitação e disseminação

A antitécnica artística foi uma herança das vanguardas de princípios do século, de Matisse, do Cubismo, do Fauvismo etc. A aparência destes movimentos era a de uma ausência ou despreocupação com a técnica. Para Adorno, a técnica artística era “apenas um meio de assegurar uma impenetrabilidade mais perfeita da obra, um modo de reforçar a sua defesa de silêncio...” (Vattimo, 1987:49). Uma consequência deste descaso com a técnica foi a facilitação ocorrida na produção artística. Rapidamente desfez-se a distância entre a erudição técnica produtora da arte visual e o simples amadorismo. O desenvolvimento desta facilitação técnica mostra-se, contemporaneamente, nos estertores vazios da grande disseminação do movimento artístico neoexpressionista. Qualquer salão de arte, atualmente, conta com uma grande ala de expositores neoexpressionistas.

Perda dos referencias externos: dessemantização

A contradição forçada contra o domínio da linguagem artística, especialmente contra a bem estabelecida tradição de representação figurativa, levou a arte a adotar uma dupla postura. Por um lado, assumiu-se uma “inércia” de experimentalismo: negando-se um pano de fundo de linguagem contra o qual projetar as inovações, a arte repetiu-se na fórmula vazia da recusa à linguagem. Por outro lado, dessemantizou-se a linguagem plástica, reduzindo

a produção estética aos seus eixos de sintaxe-pragmática, ou seja, de exercícios de gramática visual ou de apropriação do observador. Através do Suprematismo e do Neoplasticismo levou-se mais longe a ruptura Cubista. Para Adorno, “a linguagem é o constituinte da arte e o seu inimigo mortal” (Adorno, 1988:132).

Destruição da instituição do belo

A crise provocada nas instituições artísticas tradicionais foi levada avante em duas frentes. Inicialmente, contra a ideia de objeto artístico. Atacou-se incessantemente a exigência de fisicalidade do objeto artístico, até que, por fim, a arte conceitual de 1969 vai dar cabo a ele, transformando o objeto estético numa simples ideia ou intenção, explicitada do artista. Por outro lado, a crise contra a instituição artística deu-se na discussão do conceito de “lugar estético”. A arte não podia mais confinar-se ao tradicional espaço dos museus mas, sim, deveria “tomar a rua”, e a *land art* de 1967 tomou a si a incumbência de tornar qualquer espaço público numa obra de arte.

Anti-vulgarização: caoticidade

Outro movimento paralelo a este porém, em si mesmo, contraditório a ele, é a da anti-vulgarização cultural. Este movimento deu-se principalmente sob a orientação de Adorno. A ideia básica era a de discutir a produção da indústria cultural, voltada, segundo aqueles teóricos, para uma massificação dos bens culturais. Esta antivulgarização, no entanto, se opunha à facilitação técnica que alguns movimentos preconizavam. Pretendia manter a arte em linguagem bastante inacessível, de forma a que ficasse impossibilitada a comunicabilidade da arte. Esta tendência combatia, principalmente, o *design* como uma forma de banalização da estética.

A maior consequência deste movimento, levado aos extremos, foi a de assumir como proposta de produção a caoticidade, a total falta de sintaxe, seja ela compositiva ou técnica. É por aí que, entretanto, os movimentos de antiarte acabarão por se contradizer totalmente, levando aqueles que mais se haviam revoltado contra a sociedade mediatizada diretamente para o seio da mediação dos meios de comunicação. Como diz Menezes:

“a palavra [vanguarda] aos poucos foi sendo assimilada pelo circuito do mercado e tornou-se forte chamariz publicitário que, não raras vezes, entra em franca contradição com os princípios de não adaptação ao sistema mercadológico que faziam parte fundamental dos movimentos estéticos desde o início do século”, (Menezes, 1991:91).

A caoticidade, que havia chegado à arte como o ápice de um movimento de antiarte e de contracomunicação, retorna sobre si mesma, voltando-se em direção a um mercado que, após os primeiros anos do pós Segunda guerra, novamente podia sustentar seus artistas.

A sociedade da mediatização

Após as décadas de 50 e 60 iniciou-se a chamada sociedade pós-industrial, especialmente nos EUA. Duas das características desta sociedade dizem respeito à: a) a mediatização efetuada pelos processos de comunicação e informação generalizadas em relação ao todo da sociedade; b) a crise que se prolonga do pós-guerra, entre o âmbito da cultura e a hegemonia do conhecimento teórico – uma espécie de sequencia dos debates entre racionalistas e emocionalistas de início do século. Uma das principais consequências no âmbito da simbologia expressiva da sociedade pós-industrial daquelas características é o processo de desreferencialização do sujeito, diluído em sua identidade pelo que dele podiam mediar os meios comunicativos, a conscientização da inevitável não transparência dos meios comunicacionais (inclusive a arte).

Para Gianni Vattimo: “o termo pós-moderno [no mesmo sentido de pós-industrial] tem um sentido. E este sentido liga-se ao facto de a sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos *mass media*” (Vattimo, 1991:9). Para Daniel Bell, seriam características distintas da sociedade pós-industrial contemporânea (entre outras):

- “1. Ela reforça o papel da Ciência e dos valores cognitivos, como necessidade institucional básica da sociedade.
- “2. Ao tomar decisões de maneira mais técnica, ela traz o cientista ou o economista mais diretamente para dentro do processo político. (Bell, 1977:60).

Primazia do teórico: crise da cultura

Várias são as consequências desta hiper valorização do conhecimento teórico na sociedade pós-industrial em relação a cultura. Segundo Bell,

“...os novos modos de vida, que dependem intensamente da primazia do conhecimento cognitivo e teórico, põem inevitavelmente em cheque as tendências da cultura, a qual se empenha em aprimorar o eu e se torna

cada vez mais antinômica e anti-institucional.” (Bell, 1977:27).

Neste sentido se renova o antigo debate entre racionalistas e emocionalistas na simbologia expressiva.

Gianni Vattimo também anota algumas das consequências para a arte e para a estética quando em contato com a nova mediação dos meios de comunicação de massa. Do ponto de vista da orientação estética tradicional, os novos meios de comunicação contradizem a necessidade exclusivista de um sujeito produtor e consumidor da arte:

“os *mass media* conferem, de facto, a todos os conteúdos que difundem uma característica peculiar de precariedade e superficialidade; esta entra duramente em choque com os preconceitos de uma estética que se inspira sempre, mais ou menos explicitamente, no ideal da obra de arte como ‘monumentum aere perennius’, e da experiência estética como experiência que co-implica profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador” (Vattimo, 1991:68).

Desreferencialização do sujeito

É aqui que se introduz o conceito da desreferencialização do sujeito diante da simbologia expressiva da cultura. É interessante lembrar a clássica fórmula nietzschiana: “o ser rola do centro para X” (*apud* Vattimo, 1987:21), onde X é qualquer lugar que não a “Origem”. Há, nesta fórmula, uma antevisão, uma espécie de profética visão da dissolução da clássica distinção entre sujeito e objeto, tão cara à filosofia ocidental pós-cartesiana. O niilismo que representa esta formulação advoga a “redução do ser ao valor de troca” (*ibidem*:22):

“no mundo do valor de troca generalizado [a sociedade contemporânea] tudo é dado – como sempre, mas de um modo mais evidente e excessivo – como narração, como contar (dos *media*, essencialmente, que se entrelaçam de maneira inextricável com a tradição das mensagens que a linguagem nos traz do passado e de outras culturas...” (Vattimo, 1987:27).

Segundo Nietzsche (*apud* Vattimo, 1987), o ser e suas superestruturas se

“fabulizam”, perdem a sua identidade, revelam-se como sempre e inevitavelmente mediados pelo signo, pela comunicação. Neste sentido se fala aqui da desreferencialização do sujeito, da dissolução da identidade, identidade tão cara à cultura do início do século. O sujeito já não pode ser invocado como um valor inequívoco, deixa de ser uma constante referencial.

“Talvez se verifique uma ‘profecia’ de Nietzsche no mundo dos mass media: o mundo real torna-se, afinal, uma fábula. Se temos uma ideia da realidade, esta, na nossa condição de existência pós-moderna, não pode ser entendida como um dado objectivo que se situe a um nível inferior, para lá das imagens que nos dão os media” (Vattimo, 1991:15).

Consequências da desreferencialização

São três as consequências na cultura da desreferencialização do sujeito que serão esboçadas neste ensaio. Primeiro, a recusa de artistas e estetas em tratar da inevitável objetivação do sujeito realizada pelos *media*. Em segundo lugar, as consequências da caoticidade quando esta é importada para dentro dos processos de produção artísticos na época da mediação comunicacional. E, em terceiro lugar, a des-referencialização da própria cultura, solidária com a perda de identidade do indivíduo.

Não objetivar o sujeito

A contrariedade em aceitar a objetivação do sujeito mostra-se, na cultura, pela recusa em admitir como valor a autoria artística. Basta lembrar que o início da modernidade no Renascimento viu também nascer a discussão em torno do valor da autoria artística e arquitetural, um dos debates que haviam distinguido a Renascença dos Medievos. A antiobjetivação do sujeito, através da desvalorização da autoria individual, mostra-se em inúmeros exemplos, especialmente nos grafites anônimos que infestam as paredes das grandes capitais. Os grafites falam, não de indivíduos isolados mas, de grupos, gangues, ou alguma outra forma de coletividade. O valor foi transferido para a ação de micro grupos no meio cultural, não tanto para a individualidade criadora.

Devido a isso, houve um intenso movimento cultural de objetivação de culturas particulares como macrorepresentação dos seus indivíduos participantes. Os movimentos coletivos culturais substituíram os artistas modernistas isolados. Basta lembrar, como movimento cultural, o *Fluxus* de 1962, do qual participavam Joseph Beuys, Vostel, Yoko Ono, Nan June Paik, entre outros. Segundo a perspectiva aqui identificada, um dos objetivos do *Fluxus* era radicalizar a destruição do *status* da instituição do lugar estético tradicional (museus, galerias, grandes coleções particulares, etc), porém levando a arte e o estético para o meio da coletividade, através de ação grupal, realizada nos *happenings* e *performances* (ver Glusberg, 1987).

Uma das mais importantes consequências da antiobjetivação do sujeito na cultura pós-industrial foi a tentativa de destruir ou minimizar as tradicionalíssimas possibilidades subjetivistas de algumas das técnicas artísticas. E este projeto, ironicamente, surgiu de dentro de um dos maiores redutos subjetivistas da arte do período, o dos expressionistas americanos. A *Action Painting* de 1952, da qual Jackson Pollock foi o principal articulador, originava-se no suprasumo da objetivização do sujeito na pintura: a marca do gesto, a pincelada. A utilização por Pollock da técnica do *dripping* em suas pinturas - técnica de gotejamento de tinta sobre a superfície da tela - obtinha resultados visuais muito próximos dos obtidos pelos expressionistas. Entretanto, as caixas e matrizes por onde escorria a tinta no *dripping* funcionavam como mediadores entre o artista e a superfície da tela, reduzindo as possibilidades de que a tinta indiciasse a sua caligrafia, seu gesto. O *dripping*, ao contrário do que acreditaram seus apologetas subjetivistas, era uma forma de desreferencialização do artista, que ali ficava meramente como um orientador de percurso do gotejamento da tinta, uma atividade realizável com a mesma competência estocástica por qualquer robô.

Outras tentativas da destruição da técnica subjetivista originaram-se na incrementação das possibilidades de reprodução da obra de arte. Se a gravura já havia mostrado ao artista medieval suas possibilidades reprodutivas, se a fotografia havia trazido aos modernos artistas a crise da obra única - como mostrou Walter Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1985b) -, na sociedade de consumo posterior, a reprodutibilidade entrou no próprio reduto da criação artística. O *Minimal Art*, de 1965, pregava a reprodutibilidade da própria concepção do objeto artístico. O

minimal consistia em uma série de relações matemáticas e proporcionais que podiam ser manipuladas à vontade, inclusive não necessitando do artista para a sua realização.

Outro dos aspectos significativos da destruição da técnica subjetivista foi a assimilação dos procedimentos tecnológicos na criação da arte. O computador, principalmente a partir de 1968, introduziu uma diapasão de avanço estético na criação artística apenas pela manuseabilidade de novos procedimentos tecnológicos. Apologistas desta tendência foram inicialmente Walter Benjamin, e, posteriormente, Max Bense (1971).

Desreferencialização da cultura

Quanto à desreferencialização da cultura, Jameson (1989) fala da esquizofrenia da história. Ao perder suas referências tradicionais das culturas europeias, a cultura ocidental perdeu contato com suas origens e balizas. A história e suas narratividades se fragmentaram: qualquer pequeno centro se advogou o direito olímpico de escrever a própria história, qualquer cultura ganhou o direito de registro e preservação. Exemplo mais típico na fragmentação e desreferencialização da cultura foi a *Pop art* de 1956, onde se abandonou por completo a “seriedade” da arte tradicional para abordar temas da cultura popular das massas. Foi, talvez, o movimento mais irônico e crítico da sociedade e da cultura. Se Marcel Duchamp negou paternidade aos *Pop* artistas, isso não se devia menos à sua genealogia. O *Pop* simplesmente ridicularizou (e continua ridicularizando) a cultura ocidental. É extremamente ácido. Se Duchamp seriamente acreditava discutir as bases da cultura ocidental com seus *ready-mades*, o *Pop* nada se propunha seriamente. Levou mais longe a crítica ácida e bem humorada, ao ampliar a iconografia da cultura europeia com suas Marilins Monroes, sopas Campbell etc., extraídos de uma cultura apátrida e bastarda.

Conclusão

A discussão na sociedade pós-industrial que é aqui esboçada deve-se à contradição entre os conceitos de razão e irrazão, que por tanto tempo paradigmaticizaram a cultura. Razão e irrazão já não são mais os mesmos na era da informação e da codificação. Não há identidade possível em um ser que manifesta-se, inclusive para si próprio, em constante mediação. Por outro lado, não há sistema axiomatizado que se mantenha intacto e cristalino se se aplica a referenciar qualquer objeto. Devem-se novos conceitos de razão e irrazão. O lógico e o ilógico dão-se as mãos. Lembremos, finalmente, que nas gravuras e desenhos de Maurice Escher já se via a união de ambos. Nos teoremas de Kurt Godel, *idem*. Nos *Fractais*, as fronteiras tradicionais do ilógico, isto é, as fronteiras do caos, são avançadas pelo computador, sistema axiomático. Paulo Pasta, um dos artistas brasileiros recentes mais comprometidos com as linguagens expressionistas, tem suas obras reproduzidas pelos computadores da Galeria Itaú. Afinal, não cabem juntos caos e ordem?

Bibliografia deste ensaio

ABBAGNANO, N. (1982). *Dicionário de Filosofia*, trad. e coord. A. Bosi, São Paulo: Ed. Mestre Jou. 2ª ed.

-----, N. (1984a). *História da Filosofia* – vol. II, trad. A. B. Coelho, Lisboa: Ed. Presença. 3a ed.

-----, (1984b). *História da Filosofia* – vol. V, trad. N. Valadas & A. R. Rosa, Lisboa: Ed. Presença. 3a ed.

ADORNO, T. W. (1988). *Teoria Estética*. (“Coleção Arte & Comunicação”, 14). trad. A. Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed.

BELL, D. (1977). *O advento da Sociedade Pós Industrial*. trad. H. L. Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix.

BENJAMIN, W. (1985a), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin. In: *Magia e técnica, arte e política*. (“Obras escolhidas”, vol. 1). São Paulo: Ed. Brasiliense. (pp.165-196).

-----, W. (1985b). “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, trad. e org. F. Hothe. In: *Walter Benjamin*, (“Coleção Grandes Cientistas Sociais”, 50). São Paulo: Ed. Ática. (pp.44-122).

BENSE, M. (1971). *Pequena Estética*. (“Coleção Debates”, 30) . trad. J. Guinsburg, I. Dormien, org. H. Campos. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo & Perspecti-va.

BERNADINI, A. F., org. (1980). *O Futurismo Italiano*. (“Coleção Debates”, 167). trad. M. A. B. Vizotto, N. Rozenchan, A. F. Bernardini, J. Guinsburg, E. Guimarães, V. A. Jovanovic. Ver. N. M. Fernandes, G. M. Coelho. São Paulo: Istituti Italiani di Cultura & Perspectiva.

BURTT, E. A. (1983). *As bases metafísicas da Ciência Moderna*. (“Coleção Pensamento Científico”, 17). trad. J. Viegas Filho & O. A. Henriques, ver.

De P. C. de Moraes. Brasília: Ed. Universidade de Brasília.

GLUSBERG, J. (1987). *A Arte da Performance*. (“Coleção Debates”, 206). trad. R. Cohen, rev. P. Martins Fq. São Paulo: Perspectiva. HULL, L. W. H. (1984). *História e filosofia de lá ciencia*. (“Coleção Methodos”), trad. de M. Sacristán. Barcelona: ed. Ariel.

JAMESON, F. (1989). *II Postmoderno*. Milão: Garzanti.

MENEZES, P. (1991). *Modernidade e Pós-modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia*. (tese de Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

MORAES, F. (1990). *Gráfico Histórico das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú.

NADEAU, M. (1985). *História do Surrealismo*. (“Coleção Debates”, 147). trad. G. G. de Souza, rev. P. Martins Fq. São Paulo: Perspectiva.

VATTIMO, G. (1987). *O Fim da Modernidade*. trad. M. F. Boavida, rev. Cient. L. C. Gomes, B. J. A. Faria, M. J. Carvalho & P. Paixão. Lisboa: Ed. Presença.

-----, (1991). *A Sociedade Transparente* (“Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea”, 17). trad. C. A. Britto, rev. ^a Morão. Lisboa: Ed. 70.

VVAA, (1981). *Dicionário da Pintura Moderna*. trad. J. Monteiro, São Paulo: Ed. Hemus.

Dados de publicação dos artigos

"O emocional na arte I", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 23/5/91, pág. 5.

"O emocional na arte II", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 30/5/91, pág. 4.

"O emocional na arte III", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 6/6/91, pág. 5.

"O emocional na arte IV", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 13/6/91, pág. 5.

"O emocional na arte V", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 20/6/91, pág. 4.

"O espaço e a representação na história da arte I", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 14/3/91, pág. 4.

"O espaço e a representação na história da arte II", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 21/3/91, pág. 4.

"O espaço e a representação na história da arte III", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 28/3/91, pág. 5.

"A apreciação e o objeto artístico", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 3/10/91, pág. 4.

"A arte e o abstracionismo I", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 25/4/91, pág. 4.

"A arte e o abstracionismo II", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 9/5/91, pág. 4.

"A estética do irregular I", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 4/8/91, pág. 8.

"A estética do irregular II", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 15/8/91, pág. 4.

"A relação entre arte e técnica", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 12/9/91, pág. 5.

"O Neoexpressionismo", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 18/10/90, pág. 4.

"A arte conceitual", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 4/4/91, pág. 4.

"O admirável e o estético", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 28/7/91, pág. 12.

"O trauma moderno da história", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 19/9/91, pág. 4.

"Pompier contemporâneo", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 11/4/91, pág. 5.

"Valores artísticos e comerciais", **Folha de Londrina**, Caderno 2, 20/8/91, pág. 4.

"A interpretação de Leonardo", **Folha de Londrina**, 4/10/90, pág. 4.

"Van Gogh e o signo da contrariedade", **Folha de Londrina**, 19/7/90, pág. 20

"A estética de Max Bense", **Folha de Londrina**, 3/2/90, pág. 17.